



HELSINGIN YLIOPISTO
HELSINGFORS UNIVERSITET
UNIVERSITY OF HELSINKI

Muotokuvan anatomia

Tilausmuotokuvan muuttuva luonne vuosina 1990-2018

Lauri Eriksson
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Taidehistoria
Ohjaaja prof. Ville Lukkarinen
Marraskuu 2019

Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Kulttuuriperinnön maisteriohjelma
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Taidehistoria		
Tekijä – Författare – Author Lauri Eriksson		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Muotokuvan anatomia – Tilausmuotokuvan muuttuva luonne vuosina 1990-2018		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Marraskuu 2019	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 78 + liitteet
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tässä tutkielmassa tarkastellaan tilausmuotokuvaa Suomen nykyaiteen kentällä vuosina 1990-2018. Tutkielman päätehtävänä on jäljittää taidehistoriallisen tieteenalan kautta teoksen tilaajan, taiteilijan ja muotokuvan kohteen toimintaa tilausmuotokuvan syntyhistoriassa sekä konventioissa. Tarkastelussa paikannetaan tilatun muotokuvan sosiaalisia ja kulttuurisia ulottuvuuksia, kuten näköisyyteen, taiteen autonomiaan, taidemaailmaan, identiteettiin ja ideologiaan liittyviä merkityksiä. Sopimus tai tilauksen vahvistava asiakirja erottaa tilausmuotokuvan tässä tutkielmassa kaikista muista eri motiivien synnyttämistä muotokuvista.</p> <p>Tutkielma rakentuu kolmesta osa-alueesta, jotka kietoutuvat yhdeksi kokonaisuudeksi sisältäen: muotokuvia tilaavien instituutioiden tarkastelun, tilausmuotokuvien kontekstualisoinnin sekä tilausmuotokuvia toteuttavien kuvataiteilijoiden haastatteluiden analysoinnin. Nämä elementit punoutuvat tutkielmassa rakentuvan hermeneuttisen kehän eri komponenttien väliselle dialogille. Samalla käsitellään muotokuvia tilaavien instituutioiden toimintaperiaatteita, sopimuksia ja tilausmääriä. Lopuksi taiteilijoiden haastattelut rakentuvat synteetiksi yhdessä tutkielman avainten kesken.</p> <p>Tutkielma vahvistaa käsitystä, että tilatun muotokuvan traditiossa ja käytännöissä on havaittavissa selkeitä epäjatkuvuuksia ajanjaksolla 1990-2018. Suomen presidenttien muotokuvat asettuvat ulos perinteisestä edustus- ja hallitsijamuotokuvan konventioista selkeämmin ja johdonmukaisemmin muihin tutkielmassa käsiteltäviin muotokuvatilauksiin verrattuna. Konservatiivisena pidetyssä tilausmuotokuvassa on siirretty statuksen painottamisesta sekä vallan representaatiosta intiimimpään ilmaisuun ja identiteettien moninaisuuteen. Vaikka muotokuvien identiteettikäsitys on monisäikeisempi ja vapaampi, suomalaiset tilaajat ovat varsin hitaasti lämmenneet traditionaalista muotokuvaa haastaville teoksille, mikä ilmenee sitoutumisella perinteiseen esittävyteen ja öljyväriteoksiin. Vaihtoehtoiset tekniikat ja nykyaiteen suomat mahdollisuudet ovat jääneet tilausmuotokuvissa muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta hyödyntämättä. Tämä koskee myös nykyaiteessa hyväksyttyä valokuvataidetta.</p> <p>Muotokuvatilauksia pidetään usein ristiriidassa vapaan taiteilijaidentiteetin kanssa. Tilaaajien ja taiteilijoiden väliset sopimukset ovat tarkastelun ajanjaksolla vapaampia kuin esioletus antaa ymmärtää. Taiteilijoiden haastattelut vahvistavat käsitystä siitä, että sopimukset eivät rajoita taiteilijoiden ilmaisua muotokuvatilauksissa. Tapauksissa, joissa tilauksen päämääränä on ensisijaisesti arvostettu taideteos, muotokuvien kohteet ovat poikkeuksellisen tietoisia taiteen kentän toimintatavoista ja arvostelmista. Kuvataiteesta kiinnostunut muotokuvan kohde näyttääkin olevan olennainen edellytys onnistuneelle muotokuvateokselle.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords muotokuva, tilausmuotokuva, edustusmuotokuva, hallitsijamuotokuva, virallinen muotokuva, commissioned portrait, moderni, nykyaide, taidemaailma, institutionaalinen taideteoria, tilaussopimus, sopimus, identiteetti, kuvataiteilija, teemahaastattelu, muotokuvamaalari, muotokuvakokoelmat, Suomen Pankki, eduskunta, valtioneuvoston kanslia, Helsingin yliopisto, Helsingin kaupunki		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto, Keskustakampanuksen kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

1 Johdanto	1
1.1 Tutkimuskohteena tilauksesta syntynyt muotokuva	1
1.2 Tutkielman tutkimuskysymykset, aineisto ja rajaukset	5
1.3 Aiempi tutkimus ja muotokuvaa käsittelevä kirjallisuus	8
1.4 Keskeiset käsitteet ja niiden määrittely	10
1.4.1 Edustus- ja hallitsijamuotokuva, virallinen muotokuva ja tilausmuotokuva	11
1.4.2 Modernin ymmärrys ja nykytaide	15
2 Teoria ja menetelmä	17
2.1 Tutkielman teoreettinen tausta	17
2.2 Taideteos fyysisenä objektina ja tapahtumana	19
2.3 Tilausmuotokuvan kehä	20
2.3.1 Perinteiset komponentit	22
2.3.2 Vaihtuvat komponentit	23
2.4. Tutkimusmenetelmän kuvaus ja hermeneuttinen lähestyminen	30
2.5. Haastatteluiden toteutus, anonymiteetti ja analyysin periaatteet	31
2.6. Tutkielman kulku	33
3 Muotokuvakokoelmat ja muotokuvatilaukset vuosina 1990-2018	33
3.1 Helsingin yliopiston muotokuvakokoelma ja tilaukset	36
3.2 Suomen Pankin tilaamat muotokuvat	37
3.3 Valtioneuvoston kanslian tilaamat muotokuvat	38
3.4 Eduskunnan muotokuvakokoelma ja tilaukset	39
3.5 Helsingin kaupungin muotokuvatilaukset	41
3.6 Muotokuvien tilausmäärät ja käytetyt tekniikat vuosina 1990-2018	41
3.7 Muotokuvatilaukset ja sopimukset	43
4 Tapausesimerkkejä suomalaisista tilausmuotokuvista vuosilta 1990-2018	48
4.1. Eduskunnan puhemies Matti Ahteen muotokuva	49
4.2 Suomen Pankin pääjohtaja Erkki Liikasen muotokuva	50
4.3 Helsingin kaupungin apulaiskaupunginjohtaja Pekka Korpisen muotokuva	51
4.4 Helsingin yliopiston kansleri Thomas Wilhelmssonin muotokuva	52
4.5 Suomen presidenttien Tarja Halosen ja Sauli Niinistön muotokuva	54
4.6 Tilausmuotokuvien vastaanoton problemaattisuus	57
4.7 Tilattujen muotokuvien ripustuksesta	58
5 Haastatteluiden ja muotokuvien jäsentyminen tilausmuotokuvan kehässä	60
5.1 Näköisyyden monet kasvot	61
5.2 Taidemaailman ristiaallokko	64
5.3 Kenen identiteetti puhuu	66
5.4 Taiteen vapaus käytännössä	67
5.5 Perinteiden puristus ja muotokuvan muutos	68
6 Johtopäätöksiä ja tutkimustuloksia tilausmuotokuvan rakentumisesta	71
7 Yhteenveto	76
Lähteet	
Liitteet	

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskohteena tilauksesta syntynyt muotokuva

Tässä tutkielmassa tarkastellaan tilauksesta syntynyttä muotokuvaa Suomen kuvataiteen kentällä vuosina 1990-2018. Tutkielman kohteena on tilausmuotokuva engl. *commissioned portrait* sekä tilaukseen engl. *commissioning* liittyvät tilausprosessit (Howgate & Nairne, 2009, s. 24-26; West, 2004, s. 71; Woodall, 1997, s. 7). Tutkielman päätehtävänä on jäljittää taidehistoriallisen tieteenalan kautta teoksen tilaajan, taiteilijan ja muotokuvan kohteen toimintaa tilausmuotokuvan syntyhistoriassa sekä konventioissa. Samalla paikannetaan tilatun muotokuvan keskeisiä sosiaalisia ja kulttuurisia ulottuvuuksia, kuten näköisyyden, taiteen autonomian, taidemaailman, identiteetin ja ideologian merkityksiä.

Lähestyminen tutkimusaiheeseen on moniaineistoinen, sillä puhtaasti tilausmuotokuvaan keskittyvää akateemisia tutkimusta ei ole aiemmin toteutettu suomalaisen nykyaiteen alueella. Tutkielma rakentuu käytännössä kolmesta osa-alueesta, jotka kietoutuvat yhdeksi kokonaisuudeksi sisältäen: muotokuvia tilaavien instituutioiden tarkastelun, avainteoksina toimivien tilausmuotokuvien kontekstualisoinnin ja tilausmuotokuvia tehneiden kuvataiteilijoiden anonyymit haastattelut. Nämä elementit punoutuvat luvussa 2 rakentuvan *Tilausmuotokuvan kehän* eri komponenttien väliselle dialogille (ks. kuvio 1, s. 29). Tutkielmassa pohditaan muotokuvan käsitettä ja asemaa nykyaiteen kontekstissa sekä tilauksen ehtoja: mikä tekee taideteoksesta tilausmuotokuvan ja millä ehdoin tämä prosessi rakentuu eri vaikutustekijöiden synteessä. Tutkielman tavoitteena on lisätä ymmärrystä tilausmuotokuvan asettumisesta suomalaisen nykyaiteen kontekstiin, havainnoiden mahdollisia haurastumisia ja epäjatkuvuuksia muotokuvan traditiossa.

Tilausmuotokuvan problematiikkaa ovat käsitelleet suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa ansiokkaasti Tutta Palin ja Timo Vuorikoski, mutta varsinkin tilauksien sosiaalinen luonne sekä tilauskäytännöt ovat jääneet nykyaiteen kentällä analysoimatta (ks. Palin, 2001, s. 44-47; Vuorikoski, 2019, s. 21-28). Tilausmuotokuva ei ole terminologisesti juurtunut suomalaisessa taidehistorian kirjoittamisessa ja yleensä tilausmuotokuvista käytetään käsitteitä edustusmuotokuva, hallitsijamuotokuva tai virallinen muotokuva (Klinge, 2001, s. 76-77; Lindgren, 2007, s. 7; Lilius, 1990, s. 7). Tilausmuotokuva on terminä jäljitettävissä teoksien syntyhistoriaan ja se löytyy esimerkiksi valtioneuvoston kanslian asiakirjoista: muun muassa Suomen presidenttien Martti Ahtisaaren ja Tarja Halosen muotokuvien tilaussopimuksista. Jotta muotokuvan asemaa voidaan ymmärtää kuvataiteen lajityyppinä, on aluksi tarpeellista hahmotella muotokuvan piir-

teitä alaluvussa 1.4 ja tämän jälkeen käydään läpi tilattuun muotokuvaan läheisesti liittyvien edustusmuotokuvan, virallisen muotokuvan ja hallitsijamuotokuvan historialliset ja kulttuuriset taustat. Samalla määritellään tilausmuotokuva ja perustellaan, miksi tässä tutkielmassa on teoreettisesti hedelmällisempää ja tutkimuksellisesti täsmällisempää käyttää käsitettä tilausmuotokuva kuin esimerkiksi edustusmuotokuva, virallinen muotokuva tai hallitsijamuotokuva (ks. Niiniluoto, 1975, s. 14). Tämä tutkielma ei sinänsä halua kiistää edellä mainittujen muotokuvakäsitteiden käyttökelpoisuutta tiettyjen historiallisten konventioiden, aikakausien tai kuvatyyppejen tarkastelussa.

Tässä tutkielmassa aineiston avainteoksina toimivat eduskunnan puhemies Matti Ahteen, Suomen Pankin pääjohtaja Erkki Liikasen, apulaiskaupunginjohtaja Pekka Korpisen, Helsingin yliopiston kansleri Thomas Wilhelmssonin sekä Suomen presidenttien Tarja Halosen ja Sauli Niinistön tilausmuotokuvat. Samalla käsitellään muotokuvia tilaavien instituutioiden, kuten eduskunnan, Suomen Pankin, Helsingin yliopiston, valtioneuvoston kanslian ja Helsingin kaupungin muotokuvakokoelmia ja tilausmääriä. Lopuksi taiteilijoiden haastattelut rakentuvat synteesiksi yhdessä tutkielman avainteosten kesken. Tutkielman empiirinen aineisto ja valikoituminen käydään läpi alaluvussa 1.2.

Kuvataiteessa muotokuva erottuu omaksi genreksi erityisesti siksi, että se tarvitsee aina muotoutuakseen jonkin luonnollisen henkilön, merkin tai symbolin, viittauksen tai representaation kyseisestä ihmisestä (West, 2004, s. 21; Belting, 2011, s. 62). Muotokuvan määrittelyissä nousee yleensä kohteen näköisyys muotokuvan merkittäväksi ominaisuudeksi, tosin näköisyyden vaatimukset ja kriteerit ovat vaihdelleet eri aikakausina, kuten esittämisen keinot ja intentiot (ks. Belting, 2011, s. 66-67; Brilliant 2008, s. 23-25). Muotokuva on historian aikana ollut esillä taiteena, kansallisena rakennusaineena, propagandan välineenä ja yksilön identiteetin rakentajana. Vaikka muotokuvissa havaitaan kansallisia painotuksia, muotokuvan ideat ovat liikkuneet hyvin vilkkaasti Euroopan sisällä läpi vuosisatojen ja ne on adaptoitu sekä nopeasti että laajasti. Muotokuvia on tilattu valtiollisten instituutioiden sekä yksityisten henkilöiden että organisaatioiden aloitteesta. Muotokuvan moninaisuus muodon, käyttötarkoitusten ja kulttuuristen merkitysten osalta on ehtymätön. Muotokuvia on totuttu näkemään maalauksina, veistoksina, piirroksina, grafiikkana, valokuvina, mitaleina, rahoina, tavaramerkkeinä ja sanomalehtien kuvituksina. (Brilliant, 2008, s. 47; Olin, 2000, s. 257-260; Pointon, 1993, s. 2-9; West, 2004, s.13.)

Sopimus tai tilauksen vahvistava asiakirja erottaa tilausmuotokuvan tässä tutkielmassa kaikista muista vapaamuotoisesti ja eri motiivien synnyttämistä muotokuvista sekä taiteilijoiden omakuvista. Tässä tutkielmassa hyväksytään lähtökohtaisesti, että tilausmuotokuva syntyy tilaajan, yleensä tunnetun yhteisön tai arvovaltaisen ja varakkaan tahon aloitteesta. Muotokuvan kohteena on yhteiskunnallisesti tai yhteisöllisesti tunnustettu henkilö, ja muotokuvatilauksen suorittaa tehtävään valittu taiteilija. (Howgate & Nairne, 2009, s. 24-26; Vuorikoski, 2019, s. 21; West, 2004, s. 71.) Kirjallinen sopimus on vähälle tarkastelulle jäänyt piirre tilausmuotokuvana syntyvän taideteoksen syntyhistorian selvittämisessä. Sopimukset avaavat oven tilauksen reuna-ehdojen ymmärtämiseen, taiteilijan asemaan ja teoksessa käytettyyn tekniikkaan. Sopimusten avulla voidaan arvioida sekä käytännössä että teoriassa taiteilijan asemaa kentän todennäköisissä hierarkioissa (ks. Bourdieu, 1996, s. 182-183; Sevänen, 1998, s. 24-25). Sopimuksia käydään tarkemmin läpi luvussa 3. Tässä tutkielmassa ja luvussa 4 esiintyvät muotokuvat ovat kaikki syntyneet tilauksesta – eivät itsenäisinä teoksina. Taiteen tilaustyöt, projektit ja käytännöt ovat jääneet suomalaisessa taidehistoriallisessa tutkimuksessa yleisesti vähälle huomiolle (Tossavainen, 2012, s. 25). Tähän ovat saattaneet vaikuttaa tyylihistoriaan keskittyminen, kansallisen painotuksen tarpeet sekä autonomisen taiteen ihanteet tutkimuksessa. Kansainvälisessä tutkimuksessa sopimuksia ja tilauksen ehtoja on käsitelty muun muassa taidehistorioitsija Michael Baxandall 1400-luvun italialaisen maalaustaiteen tutkimuksissaan sekä modernia aikaa sivuavissa kirjoituksissaan (Baxandall, 1972, s. 1-8; 1985). Suomalaisessa taidehistoriallisessa tutkimuksessa tilauksiin ja sopimuksiin on viitattu aiemmin muun muassa kuvanveiston ja julkisen taiteen kohdalla (ks. Tossavainen, 2012, s. 182-183).

Muotokuvan tilausprosessin ymmärtäminen on tarpeellista, sillä nykytaidetta voidaan pitää markkinatalouden periaatteilla toimivana järjestelmänä erilaisine tilauksineen, kuratointi-strategioineen, sponsorointeineen ja asiantuntijaverkostoineen. (vrt. Buck & McClean, 2012.) Useat nykytaiteen tutkijat ovat painottaneet, että yksin toimiva sekä sosiaalisesti eristäytynyt taiteilija on myytti, ja taidetta pitäisikin tutkia verkosto- ja tuotantorakenteen kuvauksena (Kaitavuori, 2015). Nyt käsillä oleva tutkielma pyrkii avaamaan tilatun muotokuvan konkreettista syntyhistoriaa, intentioita ja eri elementtien välisiä vaikutussuhteita (ks. Baxandall, 1985, s. 42). Koska muotokuva sisältää huomattavan määrän taidehistoriallisia ja sosiaalisia ulottuvuuksia, tarkkoja tyylihistoriallisia erotteluja sekä taiteen kentän ja taidemaailman arvostuksia, tarkastelussa hyödynnetään muotokuvaa käsittelevän taidehistoriallisen kirjallisuuden lisäksi pääasiassa kriittisen tutkimusperinteen teorioita ja mannermaisen estetiikan näkökulmia. Tutkielman seurauksena syntyy alustava teoreettinen malli *Tilausmuotokuvan kehä* mahdollisista taidehistoriallisista,

sosiaalisista ja kulttuurisista ulottuvuuksista, joka antaa laadulliselle tutkimukselle viitekehyksen. Tutkielman teoreettinen rakentuminen esitellään tarkemmin luvussa 2.

Nykytaiteessa muotokuvalle tarjoutuu uusia materiaalisia, ei-materiaalisia ja konseptuaalisia keinoja jatkaa muotokuvan perinnettä. Uudenlaisia ulottuvuuksia kartoittavana kansainvälisenä esimerkkinä voi pitää Englantilaisen National Portrait Galleryn tilaamaa muotokuvaa Nobel-palkitusta Sir John Edward Sulstonista, jonka kuvataiteilija Marc Quinn toteutti Sulstonin DNA:sta vuonna 2001 (ks. kuva 1). Uusista aluevaltauksista huolimatta, tilattu muotokuva saat-
taa kantaa mukanaan sekä taidehistoriallista että mimeettistä painolastia esittämisessä. Vaikka näköisyys ei enää nykytaiteessa ole muotokuvan välttämätön ehto, näköisyys on usein yksi suurimmista keskustelunaiheista ja havaittavista diskursseista teoksien vastaanotossa niin taidehistoriassa kuin kansalaisten mielipiteissä (Lähdesmäki, 2007, s. 141-142; Vuorikoski, 2019, s. 22). Lisäksi taiteellisiin tilaustoihin liittyy jännitteinen taiteen ja rahan liitto, jota osin saatetaan vierastaa taiteen kentällä. Osalle taiteilijoista tilatut muotokuvat ovat uran aikana ansainnan vakaa selkäranka, kun taas toisille satunnainen hyppy tilatun taiteen maailmaan. Tilausten yhteensovittaminen vapaaseen taiteilijaidentiteettiin on 1800-luvun alusta lähtien virittänyt ristiriitaa suhtautumisessa tilausmuotokuvaan (Palin, 2001, s. 45-46; Palin, 2004, s. 31).

Suomalaista tilattua muotokuvaa on 1960-luvun jälkeisellä ajalla kritisoitu sekä taiteellisen tason vaihtelevuudesta että tilaajien rohkeuden puutteesta (von Bonsdorff, 1990, s. 9-10). Muotokuvan alisteinen asema on liittynyt todennäköisesti historiallisiin, formalistisiin sekä käytännön taiteenharjoittamisen syihin muun muassa taidekoulutuksen painotuksiin. Muotokuvan alennustilan syyksi on arveltu esimerkiksi näköisyyden taltioimisen osaamisen puutetta. (Klinge, 2001, s. 81). Ja jopa tunnettu muotokuvamaalari Tapani Raittila on Helsingin Sanomien haastattelussa ehdottanut muotokuvaperinteen hylkäämistä (Sarti, HS 2.1.1999). Tilattu muotokuva on edelleen suosittu traditio, mutta 2000-luvulle tultaessa perinteinen edustusmuotokuvan formaatti on vapautunut kaavamaisuudesta. Alustavana esiymmärryksenä kirjataan, että suomalaisissa muotokuvissa on vuosina 1990-2018 osittain vapauduttu perinteisiin edustus- ja hallitsijamuotokuvaan liitettävistä sopivuussäännöistä, vallan attribuuteista ja muotokuvan kohteen yhteiskunnallisen aseman esittämisestä (vrt. Lindgren, 2007, s. 7; Vuorikoski, 2019, s. 28). Tämän vuoksi nyt käsillä oleva tutkielma tarvitsee avukseen keskimääräistä raskaampaa teoria- ja käsiteosuutta taidehistoriallisessa tarkastelussaan.

1.2 Tutkielman tutkimuskysymykset, aineisto ja rajaukset

Tutkimuskysymyksinä ankkuroidaan:

- 1) Millaisia sosiaalisia ja kulttuurisia vuorovaikutustekijöitä sekä käytäntöjä on löydettävissä tilausmuotokuvan syntyhistoriassa ja tilausprosessissa?
- 2) Miten muotokuvien konventiot: näköisyyden vaatimus, yhteiskunnallisen aseman esittäminen, edustus- ja hallitsijamuotokuvan perinteinen decorum, suhteutuvat tilatessa muotokuvassa ajanjaksolla 1990-2018?
- 3) Miten tilausmuotokuvat asettuvat nykyaikaisen taiteen kenttään teosten, muotokuvatilausten ja aika-laistaiteilijoiden haastatteluiden kautta vuosina 1990-2018?

Tutkielman empiirinen aineisto koostuu kolmesta osa-alueesta: tarkasteltavista tilausmuotokuvista, instituutioiden toimintaperiaatteista ja tilaussopimuksista sekä muotokuvatilauksia tehneiden kuvataiteilijoiden anonyymisti analysoitavista haastatteluista. Aineistoa peilataan ja verrataan keskenään sekä tarkastellaan tilausmuotokuvan kontekstissa. Samalla syntyy uutta tietoa viimeisen kolmenkymmenen vuoden ajalta suomalaisista tilausmuotokuvista, muotokuvia tilaavien instituutioiden, kuten valtioneuvoston kanslian, Suomen Pankin, Helsingin yliopiston, Helsingin kaupungin ja eduskunnan tilausprosesseista sekä muotokuvia tehneiden taiteilijoiden toimintatavoista.

Tutkielmassa avainteoksina toimivat Suomen presidentti Tarja Halosen vuonna 2002 paljastettu, Rafael Wardin maalaama muotokuva sekä 100:n taiteilijan toteuttama yhteisteos presidentti Sauli Niinistöstä vuodelta 2018, Anna Retulaisen vuonna 2018 tekemä muotokuva Suomen Pankin pääjohtajasta Erkki Liikasesta, Elina Merenmiehen maalaama apulaiskaupunginjohtaja Pekka Korpisen muotokuva vuodelta 2010, Niilo Hyttisen teos eduskunnan puhemies Matti Ahteesta vuodelta 1990 sekä Pasi Tammen muotokuva Helsingin yliopiston kansleri Thomas Wilhelmssonista vuodelta 2005. Nämä edellä mainitut teokset toimivat pääasiallisina esimerkkiteoksina tutkimuksessa.

Kyseiset teokset ovat valikoituneet tarkasteltavaksi kolmesta syystä: ensinnäkin ne ovat tässä tutkielmassa olevien instituutioiden tilaamia, toiseksi kyseisistä teoksista on paikannettavissa tilauksen vahvistavat asiakirjat ja kolmanneksi osa teoksista murtautuu ulos perinteisestä edustus- tai hallitsijamuotokuvan kaavasta. Viidestä teoksesta on jäljitetty taiteilijan ja tilaajan allekirjoittama tilaussopimus sekä yhdestä teoksesta eduskunnan kansliatoimikunnan tilausta

vahvistama pöytäkirja. Pöytäkirja on ajalta, jolloin itse muotokuvista oli tapana sopia suullisesti. Kaikilta keskeisiltä tilaajatahoilta on saatu laajasti muotokuvaan liittyviä sopimuksia tarkasteltavaksi, jotta sopimuksia on pystytty vertailemaan riittävän kattavasti keskenään.

Tarkasteltavat tilaajatahot ovat valikoituneet aineistoksi puolestaan seuraavin perustein: Eduskuntaa sekä valtioneuvoston kansliaa voidaan molempia pitää tilaajina keskeisinä toimijoina suomalaisen taiteen kentällä, sillä Suomen presidenttien ja eduskunnan puhemiesten muotokuvat ylittävät käytännössä aina julkisuuskynnyksen. Lisäksi molemmat instituutiot avaavat näkökulmia suomalaiseen poliittiseen historiaan ja taidehistoriaan. Molempien instituutioiden tilaukset kattavat nimekkäiden taiteilijoiden teoksia 1900-luvun alusta nykyaikaiseen. Helsingin yliopisto valikoitui tutkielmaan siksi, että sen hallussa on Suomen suurin muotokuvakokoelma, jonka juuret lepäävät Turun akatemian 1700-luvulta asti säilyneessä historiassa. Helsingin yliopiston kokoelma on elinvoimainen ja se karttuu edelleen vuosittain useilla teoksilla. Suomen Pankin muotokuvat valikoituivat mukaan yksinkertaisesti siksi, että Suomen Pankin taidekokoelma on kansakunnan laajimpia kokoelmia, vaikka muotokuvat lähtökohtaisesti rakentavat oman kokonaisuutensa ohi varsinaisen kokoelman. Helsingin apulaiskaupunginjohtajien, kaupunginjohtajien sekä kaupunginvaltuuston puheenjohtajien muotokuvat valikoituivat tarkasteluun, koska Helsingin kaupungin kokoelmissa on edustusmuotokuvan traditiosta murtautuvia muotokuvia. Lisäksi Helsingin kaupungin tilausmäärät puoltavat sen liittämistä tutkielman piiriin. Suomessa on myös muita merkittäviä muotokuvan tilaajatahoja. Useat suomalaiset tilattuun muotokuvaan liittyvät kokoelmat tai teossarjat eivät ole kovinkaan tarkasti hallittuja ja niistä on tietoja saatavilla perin rajoitetusti. Tämä vaikutti tutkielman aineiston keruuseen, valikointiin ja rajaukseen.

Empiiristä aineistoa täydennettiin tutkielmaa varten nauhoitetuilla haastatteluilla. Haastatteluaineisto koostuu neljän korkeasti koulutetun ammattitaiteilijan teemahaastattelusta. Haastattelut ovat toteuttaneet tilausmuotokuvia suomalaisiin muotokuvakokoelmiin ja he toimivat aktiivisesti taiteen kentällä, osa jo 1990-luvulta lähtien. Haastatteluaineisto kerättiin ja litteroitiin tammikuun ja elokuun välisenä aikana vuonna 2019. Haastatteltavien valikoituminen, anonymiteetti sekä haastatteluiden toteuttaminen käydään läpi tarkemmin luvussa 2.5. Suullisilla ja kirjallisilla tiedonannoilla on kiistaton osuutensa aineistossa. Tutkielmaa varten on saatu lukuisia henkilökohtaisia tiedonantoja taidekentän eri toimijoilta, jotka ovat selventäneet tutkimusaluetta ja tilausmuotokuvaan liittyviä prosesseja, sillä instituutioiden tilausprosesseista ei ole saatavilla kirjallisia lähteitä.

Tutkielmassa yksikään aineiston osa ei ole ensisijaisessa asemassa – vaikka toki tilatut muotokuvat ovat objekteina mukana aineiston tarkastelussa implisiittisesti koko tutkielman ajan. Kerättyä aineistoa tarkastellaan keskenään ristiin. Siitä huolimatta, että haastatteluosuus on sekä metodologisesti että aineiston keruun kannalta työläin, se ei aja esimerkiksi tilaussopimuksien tai itse teosten edelle. Jokainen osa aineistosta tuottaa täydentävää tietoa tilausmuotokuvan kokonaisuudesta. Myös yksittäiset tiedonannot asiantuntijoilta ja muun muassa muotokuvien kohteilta tarjoavat tarttumapinnan aineiston arvioinnille. Tutkija Pertti Alasuutari käyttää termiä ristivalotus, jolla esimerkiksi haastatteluista saatua tietoa pyritään tarkastelemaan muiden aineistojen kesken. Näin voidaan pohtia haastatteluista saadun tiedon valideettia. (Alasuutari, 2001, s. 74.)

Tutkielmassa rajataan pois veistokset, taiteilijoiden omakuvat ja eläinten muotokuvat, tosin niihin saatetaan viitata laajemmassa kontekstissa. Tutkielma ei ota myöskään kantaa kulttuuriperintöä säilyttävien muistiorganisaatioiden kokoelmapolitiikkaan ja mahdollisiin museologian alueeseen kuuluviin vastuualueisiin, arvottamiseen ja toimintaperiaatteisiin. Museoiden kokoelmiin viitataan tekstissä yleisellä taidehistoriallisella tasolla tai yksittäisten teosten ja tilaajatahon kohdalla.

Aineiston rajaaminen ajallisesti viimeisen 30 vuoden ajalle on luontevaa siksi, että näin käsittely rajautuu yhteiskunnallisesti katsoen myöhäismoderniin tai refleksiiviseen moderniin, joka on ollut yksilöllisyyden, globalisaation ja medialisaation aikakautta (Beck, Giddens & Lash, 1995; Fornäs, 1998, s. 11-12). Tällä aikakaudella suomalainen nykytaide on kehittynyt voimakkaasti modernismin perustoistaan. Nykytaiteessa identiteettipolitiikan kautta muotokuvaan on liitetty muun muassa näköisyyden ja ruumiinkulttuurin lisäksi parodia ja ironia, kuten erilaiset vaihtuvat identiteetit sekä seksuaaliset että rodulliset vähemmistöt ja heidän kuvastonsa (vrt. West, 2004, s. 205). Samalla monet muotokuvaan liittyvät instituutiot ovat arkipäiväistyneet ja kokeneet muutoksia. Historiallisesti kyseinen aikakausi 1990-2018 on ollut lukuisten muutosten aikaa sekä Suomessa että Euroopassa. Tällä ajanjaksolla Neuvostoliitto on hajonnut, Suomi on liittynyt Euroopan unionin kehitykseen ja Suomen tasavallan presidentin valtaoikeuksia on supistettu de facto (Rieppola ym., 2019, s. 261-262). Suomalainen yhteiskunta on monikulttuuristunut ja digitalisoitunut sekä siirtynyt yhtenäiskulttuurista yksilöllisempään, monien yhteisöjen elämäntapaan globalisoituvassa maailmassa.

1.3 Aiempi tutkimus ja muotokuvaa käsittelevä kirjallisuus

Tilatun muotokuvan problematiikkaa on käsitellyt Timo Vuorikoski kirjassaan *Muotokuva* vuodelta 1981 ja tutkielman kannalta tuoreimmassa, vuonna 2019 kirjoitetussa artikkelissa *Professori Tapio Markkasen muotokuva*. Tilausmuotokuva vilahtaa käsitteenä aika ajoin suomenkielisessä kirjallisuudessa ja artikkeleissa, ja sitä ovat käyttäneet Vuorikosken lisäksi taidehistoriallisessa kirjoittamisessa muun muassa Bengt von Bonsdorff, Erik Kruskopf ja Tutta Palin (von Bonsdorff, 1990; Kruskopf, 2001; Palin, 2004). Kirjoituksissa nousee esiin tämän tutkielman kannalta keskeisiä havaintoja, koskien tilaajan vaatimuksia, muotokuvattavan sosiaalista asemaa, taiteilijan vapautta sekä tilatun muotokuvan arvostusta.

K. K. Meinander on kirjoittanut vuonna 1931 suomalaisen muotokuvan historiaa kartoittavan ensyklopediamaisen perusteoksen *Porträtt i Finland före 1840-talet*, jossa luodaan tarkka kuva Suomessa toimineista muotokuvamaalareista ja heidän teoksistaan sekä muotokuvien kohteista noin 1500-1800-luvun välisenä aikana. Muutamat tutkijat ovat Suomessa tehneet urauurtavaa työtä yleisesti muotokuvan alueella, kuten Tutta Palin teoksillaan *Modernin muotokuvan merkit* vuodelta 2007 ja *Oireileva miljöömuotokuva* vuodelta 2004, mutta väitöskirjojen ja pro gradu -tutkielmien rintamalla muotokuva ei ole juurikaan herättänyt laajaa kiinnostusta. Viimeaikaista muotokuvaa käsittelevistä pro gradu -tutkielmista on kuitenkin syytä mainita Helsingin yliopistossa hyväksytty Ari Luomajoen kattava *Piispojen muotokuvat* -kartoitus vuodelta 2019, joka sivuaa tilatun muotokuvan aihetta, keskittyen kirkollisen esittämisen konventioihin. Suomalaisessa taidehistoriassa muotokuvasta on kirjoitettu pääasiassa yhtäältä erilaisten kokoelmien ja näyttelyiden näkökulmasta tai toisaalta tietyn kuvatyypin ja ajallisen periodin kautta. Suurin osa muotokuvaa käsittelevistä teksteistä keskittyy tyylihistoriaan, ikonografiaan, psykologiseen sisäiseen maailmaan tai puhtaasti kartoittamaan tiettyä kokoelmaa ja luonnehtimaan käsillä olevaa näyttelyä. *Pinx. Maalaustaide Suomessa* -kirjakokoelmaan kuuluva muotokuvaa laajasti käsittelevä teos *Arki- ja pyhäpuvussa* on poikkeus yleisestä linjasta, tosin siinäkin tilauksiin keskitytään satunnaisesti, lähinnä juuri edustusmuotokuvaa ja taiteen keräilyä käsittelevässä osuudessa. Poikkeuksena yleisestä kirjoittamisesta voidaan nähdä muun muassa aihetta sivuavat julkisen taiteen hankkeet ja erityisesti suurmiesten tilatut monumentit, joista on tehty Suomessa merkittävää tutkimusta esimerkiksi diskurssianalyysin keinoin (ks. Lähdesmäki, 2007).

Kansainvälisestä tutkimuksesta ja kirjallisuudesta mainittakoon Marcia Pointonin (1993) *Hanging the Head* -teos, jota pidetään alan eräänä perusteoksena. Vaikka kyseinen teos keskittyy

1700-luvun englantilaiseen muotokuvaperinteeseen, se käsittelee muotokuvan sosiaalista puolta ja muotokuvien tilaamista kattavasti, avaten tutkimuksellisia näkökulmia 1700-luvun lisäksi myöhempisiin aikoihin. Muita tunnettuja yleisteoksia, Google Scholar -viittausten lukumäärään suhteutettuna, ovat Richard Brilliantin (2008) ja Shearer Westin (2004) *Portraiture*-teokset, kuten myös Joanna Woodallin (1997) *Facing the Subject*. Muotokuvan tekoprosessista tunnetuimmat teokset ovat Martin Gayfordin vuonna 2010 kirjoittama *Man with a Blue Scarf, On sitting for a Portrait by Lucian Freud* ja James Lordin vuonna 1965 toteuttama teos *Giacometti*, jotka keskittyvät muotokuvan kohteen ja taiteilijan väliseen dialogiin sekä maalausprosessin pohtimiseen. Muotokuvan eri komponenttien hahmottamisessa on olennaista nostaa esiin Martin Olinin vuonna 2000 julkaisema väitöskirja *Det karolinska porträttet. Ideologi, ikonografi, identitet*, joka tarjoaa näkökulman muun muassa muotokuvan kansallisille rakennusaineille ja kansainvälisille ikonografisille virtauksille. Solfrid Söderlindin väitöskirja *Porträttbruk i Sverige, 1840-1865* vuodelta 1993 avaa taasen historiallisen katsauksen muotokuvamaalauksen kenttään valokuvan rantautuessa Ruotsiin sekä erilaisten 1800-luvun muotokuvatyyppeiden luokittelusta.

Tilausmuotokuvaa käsittelevien näyttelyiden katalogit tarjoavat erään kiinnostavan tarttumapinnan aiheeseen. Amos Andersonin museossa pidettiin vuonna 1990 erityislaatuinen muotokuvanäyttely *Suomalainen muotokuva vuoden 1917 jälkeen*. Näyttely esitteli laajasti tilattuja muotokuvia ja edustusmuotokuvia ja se rakentui yritysten, laitosten, yksityishenkilöiden ja perheiden tilaamista muotokuvista. Näyttelyn katalogissa Amos Andersonin taidemuseon johtaja Bengt von Bonsdorff peräänkuuluttaa uskaliasta ja uutta näkemystä muotokuvamaalaukseen seuraavasti: ”Viime vuosikymmenten aikana vain pieni joukko suomalaisia muotokuvamaalareita on onnistunut tekemään taiteelliset vaatimukset täyttäviä ja ajan henkeen sopivia muotokuvia, jotka kuitenkin samalla jatkavat perinnettä.” (von Bonsdorff, 1990, s. 4-10.) Esipuheessa von Bonsdorff harmittelee muotokuvamaalareiden vähyyttä, miettii taidekoulutuksen puutteita, samalla pohtien, että pystyisivätkö myös tilaajat olla rohkeampia ja etsiä muotokuvasta muutakin kuin näköisyyttä, jotta taiteellinen näkemys kukoistaisi (von Bonsdorff, 1990, s. 10). Katalogissa von Bonsdorff muotoilee tämän tutkielman kannalta olennaisia kysymyksiä: näköisyys ja taiteen autonomia ovat selkeästi nykyaikaisessa muotokuvassa herkkä alue, samoin tilaajien ajoittainen rohkeuden puute.

Tilausmuotokuvaa sivuavista näyttelyistä huomionarvoisin on vuonna 2017 Sinebrychhoffin taidemuseossa järjestetty *Minä en ole minä – Tunnettuja ja unohdettuja muotokuvia* -näyttely.

Näyttelyssä esiteltiin hallitsijamuotokuvia, edustusmuotokuvia, perhemuotokuvia ja taiteilijoiden omakuvia. Kyseisen näyttelyn ja samannimisen näyttelyjulkaisun teemoja olivat muun muassa identiteetti, valta, muistaminen ja muiston vaaliminen. Vuonna 2013 järjestettiin Virka-galleriassa *Vallan kasvot – muotokuvia Helsingin kaupungin kokoelmista* -näyttely ja samanniminen näyttelykatalogi julkaistiin näyttelyn yhteydessä. Vuonna 2007 järjestettiin Kansallismuseossa *Puhemiehet, muotokuvia eduskunnan kokoelmista* -näyttely ja samassa yhteydessä julkaistiin Liisa Lindgrenin toimittama kirja eduskunnan muotokuvista. Merita Pankin kokoelmista rakennettiin näyttely vuonna 2000. Tuolloin Helsingin Tuomiokirkon Kryptan näyttelystä, *Aleksanterinkatu – vallan vaiheita*, tehtiin kirjallisesti tasokas näyttelykatalogi, joka avaa tekstiilisesti muotokuvataiteesta itse kokoelmaa laajemman kontekstin. Helsingin yliopiston omistamasta muotokuvakokoelmasta on julkaistu vuonna 1990 teos *ARS Universitaria 1640-1990, Muotokuvia Helsingin yliopiston kokoelmista*. Teos linkittyy Sinebrychoffin taidemuseossa pidettyyn muotokuvanäyttelyyn, joka esitteli osan Helsingin yliopiston laajasta, tuolloin yli 700 muotokuvaa käsittävästä kokoelmasta. Edellä mainittuja näyttelyitä yhdistävä tekijä on se, että useat näyttelyiden muotokuvateokset eivät ole olleet aiemmin suuren yleisön nähtävillä.

1.4 Keskeiset käsitteet ja niiden määrittely

Tässä alaluvussa määritellään tutkielman kannalta tärkeimmät käsitteet. Aluksi keskitytään muotokuvan määrittelyyn sekä edustusmuotokuvan, hallitsijamuotokuvan ja virallisen muotokuvan eri nyansseihin. Samalla perustellaan, miksi tässä tarkastelussa on soveliaampaa hyödyntää tilausmuotokuvan käsitettä. Tämän jälkeen määritellään moderniin ja nykyaikaiseen liittyvät käsitteet, sillä niiden avulla tilatun muotokuvan muutos on ymmärrettävissä. Tutkielman kannalta muut keskeiset käsitteet, kuten taidemaailma, näköisyys, taiteen autonomia, identiteetti ja ideologia käydään läpi teoriaosuudessa, luvussa 2.

The Oxford English Dictionary määrittelee ja sanallistaa käsitteen *portrait* maalaukseksi, piirrokseksi, valokuvaksi, tai kaiverruksiksi henkilöstä, erityisesti kuvaten kasvoja tai päätä ja olkapäitä. Suomalainen Kielitoimiston sanakirja toteaa muotokuvasta seuraavasti: ”Näköisyyttä ja muuta luonteenomaisuutta tavoitteleva taideteos t. valokuva jksta henkilöstä.” Professori Shearer West tarjoaa kirjassaan *Portraiture* nimenomaan näköisyyteen liittyviä semanttisia juuria italiankielisestä sanasta *ritratto*, joka syntyy verbistä *ritrarre*, tarkoittaen suomenkielisiä sanoja *kuvata* tai *kopioida* ja *jäljentää* (vrt. West, 2004, s. 11).

On syytä painottaa, että tässä tutkielmassa olisi mahdollista puhua yleisesti vain *muotokuvasta* eikä sitä voisi pitää kategorisesti harhaanjohtavana, sillä useissa kirjallisissa lähteissä muotokuvan eri kuvatyypeistä kirjoitetaan pääasiassa taiteen lajityypin: muotokuvan käsitteellä. (ks. Brilliant, 2008; West, 2004). Eurooppalaisessa kirjallisuudessa ovat vakiintuneet käsitteet: suom. *muotokuva*, engl. *portrait*, saks. *Porträt*, ruots. *porträtt* ja ital. *ritratto*. Mutta yleensä kulloisenkin taidehistoriallisen tutkimusongelman mukaan käsitteistö tarkentuu. Näin rakentuu sellaisia muotokuvan tutkimusalueita, kuten esimerkiksi miljöömuotokuva ja karoliinisen ajan muotokuva (ks. Olin, 2000; Palin, 2004). Osa luokitteluista liittyy taidehistorioitsijoiden perinteeseen haluun luokitella asioita ja ilmiöitä, mutta toki muotokuvan laajan sosiaalisen funktion ja ajallisen jatkumon vuoksi on myös tutkimuksellisesti käytännöllistä ja hedelmällistä jaotella tietyissä tapauksissa muotokuvan laajaa genreä. Seuraavaksi tarkastellaan *edustusmuotokuvan*, *hallitsijamuotokuvan* ja *virallisen muotokuvan* käsitteitä. Edellä mainitut käsitteet ovat kaikki tarpeellisia omissa käyttöyhteyksissään ja tässä tutkielmassa ei kiisteta niiden käyttökelpoisuutta. Seuraavassa alaluvussa avataan käsitteiden taustaa ja perustellaan, miksi tässä tutkielmassa hyödynnetään tilausmuotokuvan käsitettä tarkastelun aikavälillä 1990-2018.

1.4.1 Edustus- ja hallitsijamuotokuva, virallinen muotokuva ja tilausmuotokuva

Matti Klinge (2001) sitoo edustusmuotokuvien taustahistorian edustushuoneiden perinteeseen, jossa esiteltiin kuuluisien miesten muotokuvia. Kuuluisien miesten muotokuvat pohjautuvat puolestaan *virii illustres* -perinteeseen, jonka rinnalle 1600-luvulla nousivat kuuluisien naisten ja myöhemmin lasten elämäkertasarjat. Näin ollen edustusmuotokuvat sitoutuvat julkiseen tilaan, sillä aiemmin herraskartanoissa ja vauraissa virkamieskodeissa erotettiin julkinen ja yksityinen tila. Ja juuri nämä edustusmuotokuviksi luokiteltavat kuvat sijoitettiin julkisen tilan puolelle. Yksityisessä tilassa saattoi olla muita versioita varsinaisesta edustusmuotokuvasta, kuten luonnoksia tai kopioita alkuperäisestä teoksesta. Tässä ei kuitenkaan voida ohittaa 1600-1800-luvun pukeutumis- ja tapakulttuuria, jolloin upseeristo ja papisto käyttivät virka-asujaan niin ikään yksityisessä kuin julkisessa roolissaan. (Klinge, 2001, 76-79.) Henrik Lilius (1990) puolestaan määrittelee edustusmuotokuvan muotokuvaksi, jonka keskeisenä pyrkimyksenä on statuksen ja aseman kuvaaminen eikä niinkään yksilöllisen persoonan esille tuominen. Lilius painottaa Klingen ohella julkisen tilan roolia edustusmuotokuvassa. (Lilius, 1990, s. 7.) Samoin Liisa Lindgren (2007) korostaa edustusmuotokuvassa kuvan kohteen sosiaalisen aseman merkitystä, jossa yksityinen ihminen yksilöllisine piirteineen jää taka-alalle. Lisäksi mainiten, että muo-

tokuvan teettäminen on kunnianosoitus ja tilaajan toiveet sekä odotukset liittyvät yleensä siihen, miten teos sopii historiallisen muotokuvasarjan yhteyteen. (Lindgren, 2007, s. 7.)

Englanninkielisessä kirjallisuudessa johtavan eliitin ja hallitsijoiden muotokuvista käytetään toisinaan nimitystä *state portrait*. Tässä muotokuvatyypissä painotetaan nimenomaan yksilön sosiaalista roolia ja valtaa eikä muotokuvan kohteen yksilöllisiä piirteitä. Kyseisellä kuvatyypillä katsotaankin olevan vahva poliittinen funktio. (Jenkins, 1947, s.1-2; West, 2004, s. 72.) Jenkins (1947) toteaa, että tämän ajattelun mukaisesti Euroopassa yksi ensimmäistä tunnetuista hallitsijamuotokuvista on todennäköisesti vuonna 1390 maalattu Richard II:sen muotokuva hänen hautapaikassaan Westminster Abbeyssa (Jenkins, 1947, s. 2). Alunperin keskiajalla hallitsijamuotokuvat hyödynsivät jumalallista kuvamaailmaa, jossa hallitsija istuu valtaistuimellaan suoraan edestä päin kuvattuna. Tämä ajattelu sitoutui käsitykseen, että hallitsijan valta oli saatu jumalallisena alkuperänä ja oikeutuksena. Kuvallisesti istuva asento juontaa juurensa Bysantin Kristusta esittävistä mosaiikkikuvista, kun taas myöhemmin ylimystön kuvaamiseen adaptoitu kokovartalokuva on liitetty kuvamaailmaan pyhimysten kuvista. Kokovartalomuotokuvasta muotoutuikin eräs tyypillisimmistä tavoista kuvata korkeaa valtaa omaava henkilö 1500-1800-luvulla. (West, 2004, s 72-75.) Hallitsijakuvasta käytetään käytetään saksalaisessa kirjallisuudessa aika ajoin nimitystä saks. *Herrscherbild* ja ruotsalaisessa kirjoittamisessa ruots. *härskarbild*.

Eräs tunnettu hallitsijan kokovartalomuotokuva Suomessa on esimerkiksi Vaasan hovioikeudelle maalattu Kustaa III:n muotokuva vuodelta 1783. Ruotsin vallan aikana tärkeillä valtion instituutioilla oli oikeus tilata hallitsijasta muotokuva ja kyseisissä muotokuvissa hallitsija esitettiin tyypillisesti kaikissa valtaa korostavissa attribuuteissaan. Kustaa III on tässä Lorens Pachin maalaamassa muotokuvassa kruunajaispuvussaan ja kärpännahkaisessa viitassaan, vierellään Kristiinan valtaistuini ja kädessään Eerik XIV:n valtikka. (Ahlund, 2017, s. 73; Klinge, 2001, s. 77.) Myös Venäjän vallan aikaiset Suomen Keisarillisen Aleksanterin-Yliopiston tilaamat keisarien ja Suomen suurruhtinaan muotokuvat kuuluvat samaan traditioon korostaen hallitsijan ehdotonta asemaa (Klinge, 2001, s. 77).

Ruotsalainen tutkija Solfrid Söderlind (1993) luokittelee muotokuvat 1800-luvun ruotsalaisessa muotokuvaperinteessä tarkoin funktionaalisin perustein: Ensimmäisenä tyyppinä ovat viralliset muotokuvat ruots. *officielt porträtt* ja niiden osana valtiolliset muotokuvat ruots. *statsporträtt*, jotka perustuivat mannermaiseen pitkään historiaan ja konventioihin. Valtiollisissa muotokuvais-

sa hyödynnetään tarkkoja sääntöjä sekä attribuointeja ja symboleja. Valtiolliset muotokuvat ovat yleensä joko rintakuvia, 3/4 osa muotokuvia – käytännössä polven kohdalta rajattuja – tai kokovartalokuvia. Tähän ryhmään kuuluvat lisäksi seremonioihin keskittyvät muotokuvat ja ryhmämuotokuvat. Toisena tyyppinä ovat julkiset muotokuvat sisältäen litografiat ja laatalle kaiverrukset. Kyseistä muotokuvatyyppeä monistettiin kaupallisin keinoin ja niitä oli tarjolla sekä yksityisinä kappaleina että portfolioina. Monesti muotokuvan kohde mainittiin nimeltä muotokuvan alla ja kuvatyypissä esitettiin käytetyn asun yksityiskohdat ansiomerkkeineen, jotta kohteen tunnistaminen oli helpompaa. Kolmantena muotokuvatyypinä toimivat yksityiset muotokuvat. Nämä muotokuvat muodostuivat lähinnä yksittäisen henkilön muotokuvista sekä parin että perheen ryhmäkuvista. Tässä genressä kaikki tekniikat sallittiin, sillä 1800-luvulla useat vauraat kodit jakaantuivat viralliseen ja epäviralliseen tilaan – samoin muotokuvat ripustettiin tämän jaon mukaisesti. (Söderlind, 1993, s. 120-162.)

Söderlindin (1993) jaottelu toimii Suomessa muutamien reunaehdoin. Voidaan katsoa, että Söderlindin määrittelemät viralliset muotokuvat ovat sangen lähellä Klingen ja Liliuksen mainitsemia edustusmuotokuvia ja varsinkin Klingen mainitsemat 1700-1800-luvun hallitsijamuotokuvat kuuluvat valtiollisten muotokuvien luokitteluun, kuten Jenkinsin ja Westin mainitsemat state portraits -muotokuvat. Söderlindin luokittelu on kuitenkin ruotsalaisen monarkian alaisuuteen tehty luokitus ja sen soveltuvuus on kyseenalaista nyt tarkasteltavaan ajanjaksoon hyödynnettyä.

Edellä luonnehditut käsitteet vaikuttavat nyt käsillä olevan tutkielman kannalta problemaattiselta ja ajanjaksoon sopimattomalta, sillä niissä painotetaan statuksen ja julkisen viran roolia sekä vallan attribuutteja. Tarkastelun ajanjaksolla 1990-2018 kuitenkin havaitaan, että kuvassa yhteiskunnallisten asemien arkipäiväistyminen ja nykytaiteen arvoihin painottuvat kriteerit ajavat perinteisen, yhteiskunnallista statusta korostavan, esittämisen edelle. Tästä esimerkkinä apulaiskaupunginjohtaja Pekka Korpinen muotokuvassaan kasvot poispyyhittyinä, presidentti Tarja Halosen termospulloineen Rafael Wardin maalamassa muotokuvassa tai turvapaikanhakijan poski sijoitettuna presidentti Niinistön 100:n taiteilijan toteuttamaan muotokuvaan (ks. kuva 8). Nykyaikainen identiteetti ei ole muotokuvassa niin monoliittinen kuin edustusmuotokuvan, virallisen muotokuvan ja hallitsijamuotokuvan käsitteet antavat olettaa. Lisäksi niihin liitettävät attribuutit vaikuttavat turhan jähmeiltä nyt käsillä olevan ajanjakson tarkasteluun. On selvää, että muotokuvassa yksilön identiteetti asettuu suhteessa sosiaaliseen, mutta samalla myöhäismodernissa identiteetin käsitys on liikkuva ja muuttuva, osittain kulttuurisesti pirstoutunut ja

ristiriitainen. Samalla myös yhteiskunnalliset instituutiot muuttuvat ja siksi johdonmukainen ja kaavamainen identiteetti joutuu kyseenalaiseksi (Hall, 1999, s. 22-23). Edellä mainittuja esimerkkejä, termos pulloja ja satunnaista turvapaikanhakijan poskea, voi tuskin pitää edustusmuotokuvan, varsinkaan hallitsijamuotokuvan attribuutteina tai perinteisen virallisen muotokuvan ja hallitsijamuotokuvan tyypillisinä representaatioina. Varhaisimmissa muotokuvissa sosiaalisen aseman merkit ovat selkeämmät, mutta tultaessa nykytaiteen alueelle – käsitteitä on tarpeellista tarkastella kriittisesti, herättäen keskustelua. Tämä ei tarkoita edustusmuotokuvan, virallisen muotokuvan tai hallitsijamuotokuvan käsitteiden hylkäämistä, sillä niillä on historialliset paikkansa tietyissä aikakausissa ja kansallisissa konteksteissa.

Vaikka tilausmuotokuva ei ole terminologisesti juurtunut suomalaisessa taidehistorian kirjoittamisessa, tilausmuotokuvaa voidaan pitää vakiintuneena käsitteenä suomalaisessa taiteen kentässä, sillä siitä löytyy vahvoja luonnehdintoja kirjallisuudessa sekä teoksien syntyhistoriaa valottavissa tarkasteluissa (Palin, 2004; von Bonsdorff, 1990; Vuorikoski, 1981). Lisäksi englantilaisessa kirjallisuudessa ovat vakiintuneet käsitteet engl. *commissioning*, tilauksiin liittyvänä toimintana sekä engl. *commissioned portrait*, tilattuna muotokuvana (Howgate & Nairne, 2009, s. 24-26; West, 2004, s. 71; Woodall, 1997, s. 7). Tilausmuotokuvalla on suomen kielessä voimakas semanttinen korrespondenssi todellisuuteen, joka ilmenee muun muassa valtioneuvoston kanslian tilaussopimuksissa tilausmuotokuva-termin käytöllä. Vaikka kielen merkityksiä tuottavasta luonteesta johtuen, tilausmuotokuva vaikuttaa selkeältä ja helposti miellettyvältä termiltä, on se syytä määritellä tarkasti, sillä suomalaisessa taidehistoriallisessa kirjoittamisessa siihen liittyy tiettyä sattumanvaraisuutta.

Tässä tutkielmassa tilausmuotokuva ymmärretään käsitteenä, joka saattaa pitää sisällään edustusmuotokuvan, virallisen muotokuvan ja hallitsijamuotokuvan, riippuen tarkasteltavasta ajakaudesta. Mutta samalla tiedostaen, että nykytaiteen pluralismin vuoksi kaikki edellä mainittujen muotokuvien representaatioita ja konventioita hyödyntävät kuvat eivät välttämättä ole tilausmuotokuvia. Tilausmuotokuva määritellään tässä tutkielmassa kirjallisuuteen ja teoksien syntyhistoriaan perustuen seuraavasti: *Tilausmuotokuva syntyy tilaajan, yleensä tunnetun instituution, yhteisön tai arvovaltaisen tahon aloitteesta. Muotokuvan kohteena on yhteiskunnallisesti tai yhteisöllisesti tunnustettu henkilö ja muotokuvatilauksen suorittaa tehtävään valittu taiteilija. Tilauksesta voi jäljittää tilaussopimuksen tai muun dokumentin, joka vahvistaa tilauksen.* Edellä mainituin määrittelyin tilausmuotokuvaa voidaan tutkia sekä empiirisesti että teoreettisesti mielekkäällä tavalla.

1.4.2 Modernin ymmärrys ja nykytaide

Seuraavaksi käydään läpi, miten tässä tutkielmassa ymmärretään moderni aika ja nykytaide, sillä kyseiset käsitteet eivät ole sen yksiselitteisempiä akateemisesti kuin arjen käyttöyhteyksissä. Modernisaatioon kuuluvien diskurssien kautta myös tilausmuotokuvan muutos on ymmärrettävissä.

Modernin yhteiskunnan tarkastelussa teollinen vallankumous sijoitetaan 1700-1800-luvulle. Työnjaon kehittyminen, tuotantovälineiden omistus, sekularisoituminen ja rationaliteetin sekä rahan ominaisuuden korostuminen loivat perustan modernisaatiokehitykselle traditionaalisesta yhteiskunnasta kohti modernia yhteiskuntaa (Durkheim, 1990; Marx, 1979; Simmel, 2017; Weber, 1989). Tässä tutkielmassa taide-elämää pidetään omana sosiaalisena ja toiminnallisena osa-alueena ja taide-elämän eriytyminen katsotaan tapahtuneen juuri modernisaation tuloksena. Institutionaalisten taideteorioiden traditiossa ollaan suhteellisen yksimielisiä siitä, että yhteiskunnan funktiot, kuten tiede, taide, uskonto ja oikeus ovat eriytyneet toisistaan ja ne ovat verrattain itsenäisiä suhteessa toisiinsa. Lisäksi taidejärjestelmä on työnjaollisesti erikoistunut. (Sevänen, 1998, s. 22-25.) Mutta nyt käsillä olevassa tutkielmassa moderni ymmärretään myös kertomuksena modernista. Eli riipumatta siitä, ovatko tietyt modernisaatioteorioiden ajatukset käyneet toteen tai eivät – modernin kehys määrittää ajatteluumme ja käsityksiämme modernista. Käymme siis jatkuvaa refleksiivistä keskustelua ajan hengestä ja luonteesta, jossa koemme että osa ilmiöistä on väistyviä. Moderniusdiskursissa olemme jatkuvassa muutoksessa, jossa tarkastelemme mennyttä vastakohtana nykyisyydelle. (Alasuutari, 2007, s. 209.) Moderniteetti on käsite, jolla suhteutamme itsemme maailmaan ja ajalliseen jatkumoon.

Moderniteetin kokemusta kuvaakin esimerkillisesti filosofi Marshall Bermanin (1988) kirjaansa adaptoima Karl Marxin ja Friedrich Engelsin aikalaisdiagnostinen ”All That Is Solid Melts Into Air”-sitaatti, joka kuvastaa, miten olemme jatkuvassa liikkeessä, jossa ”kaikki vasta muodostuneet vanhenevat ehtimättä luutua, kaikki säätyperäinen ja pysyväinen haihtuu utuna ilmaan, kaikki pyhä häväistään [...]” (ks. Marx & Engels, 1998, s. 40). Bermanin kirjan nimeksi nostama lause on kirjoitettu jo alunperin vuonna 1848. Berman toteaa, että Marxin kiteytys on edelleen ajankohtainen modernistisen kulttuurin, porvarillisen talouden ja modernin yhteiskunnan välisen suhteen tarkastelussa. Näin marxismi, modernismi ja porvaristo liittyvät Bermanin mukaan dialektiseen tanssiin, jota seuraamalla voimme ymmärtää paremmin maailmaa, jonka yhdessä jaamme. (Berman, 1982, s. 89-90.)

Moderni taide tekee eron klassiseen taiteeseen. Modernin taiteen alueeseen katsotaan kuuluvan 1800-luvun puolivälin jälkeen toteutettu taide, jolloin siirryttiin modernin ajan kuvaamiseen ja samalla klassiset ihanteet hylättiin. (Hautamäki, 2012, s. 210.) Anita Seppä (2012) toteaa, että 1900-luvun alussa ”ikkuna luontoon” maalattiin käytännössä umpeen (Seppä, 2012, s. 53). Muotokuvan aseman voidaan katsoa muuttuneen tässä paradigman muutoksessa. Ensinnäkin figuratiiviseen ja näköisyyteen perustuva kuvataide joutui kriisiin uusien modernin ajatusten rantautuessa, jotka keskittyivät enemmänkin taiteilijan sisäisen maailman ja muodon ideoiden kuvaamiseen eikä niinkään naturalistiseen ja esittävään kuvakieleen. Toiseksi modernin ja autonomisen taiteilijan ideaan ei enää sopinut alistaa luovuuttaan muotokuvan kohteen edessä. (Woodall, 1997, s. 7.) Modernilla taiteella onkin kytköksensä poliittisiin liikkeisiin, kuten myös esteettisten ja filosofisten ideoiden kokonaisuuteen. Tällöin lähennymmekin taidehistoriallisesti modernismin käsitettä. Modernismin liikkeet ovatkin värittäneet 1900-luvun länsimaista taidetta. (Hautamäki, 2012, s. 210-211.)

Tässä tarkastelussa nykytaide engl. *contemporary art* sijoitetaan modernin jatkumoon, myöhäis-moderniin tai modernin post-tilaan. Ajallisesti nykytaide asettuu 1960-luvun jälkeiseen aikaan ja toisinaan sitä kutsutaan aikalaistaiteeksi, tosin nykytaiteella on myös muita funktioita kuin vain ajallinen periodi. Nykytaide hyödyntää modernismista tuttua taiteen kommentointia, mutta samalla nykytaide laajenee uusille esteettisille ja ei-materiaalisille alueille sekoittaen sujuvasti teoreettisia käsitteitä, sitaatteja, interventioita ja ironiaa. Lintinen (1989) mainitsee, että nykytaiteessa tuotetaan kulttuuriretoriikan sijasta koodeja ja saatetaan suhtautua kriittisesti koko taidejärjestelmää kohtaan (Lintinen, 1989, s. 7). Nykytaidetta voidaan pitää modernin kritiikkinä ja itsereflektiona. Modernin edistysuskon kritiikki ja itsereflektio ovat tuoneet postmoderneja oireyhtymiä niin taiteeseen kuin filosofiseen keskusteluun ja aikalaisanalyysihin, jossa elämä on kuin turismia modernissa, tiekartan muuttuessa päivittäin. Sen vuoksi esimerkiksi muoti on tärkeä metafora moderniteetin epämääräisyydelle ja postmodernin asenteen liioittelulle sekä nykyhetken paradoksille; jossa kaikki muuttuu jatkuvasti, mutta mikään ei muutu kuitenkaan täysin toisenlaiseksi. (Bauman, 1996, s. 271; Noro, 1993, s. 140-142.)

Tutkielmassa hyväksytään että olemme tarkastelun ajanjaksolla 1990-2018 otaksuen vaiheessa, jossa moderni muuttaa refleksiivisesti omia perustojaan ja yksilön minä on useiden eri diskurssien, jopa keskenään ristiriitaisten ilmentämä. (Beck, 1995, s. 20.) Elämme eräiden yhteiskunta-ajattelijoiden mukaan modernin toista vaihetta, jota kutsutaan myös myöhäismoderniksi tai refleksiiviseksi moderniksi (Beck, Giddens & Lash, 1995). Ja vaikka ei jakaisikaan

kaikilta osin edellä mainittuja nyky-yhteiskunnan aikalaisdiagnooseja, olennaista on erottaa modernin jatkumo klassisesta ja antiikista sekä suhteesta uuteen aikakauteen, sillä eri ajattelijoilla on toisistaan poikkeavia käsityksiä modernin eri vaiheiden määrittelyistä ja siirtymistä (ks. Habermas, 1986, s. 96; Foucault, 2017, s. 19-21).

Modernin kokemukseen liittyy paljon myyttisiä piirteitä. Sekä modernisaatioteorioissa että varsinkin aikalaisdiagnooseissa on havaittavissa useita itseään toistavia ja kiistanalaisia komponentteja, jotka sisältävät visionääristä lumovoimaa ja voimistavat modernin diskurssia. (ks. Alasuutari, 2007, s. 218-219; Noro, 2004). Siitä huolimatta modernien ilmiöiden kontekstualisoinnissa ja inhimillisessä todellisuudessa, kuten muotokuvan alueella, ne ovat vailla vertaa. Sillä niiden avulla pystymme ymmärtämään ajan hengen luonteen, identiteetin muutoksen sekä taidemaailmaan että mahdollisten ideologioiden vaikutukset tilatussa muotokuvassa.

2 Teoria ja menetelmä

2.1 Tutkielman teoreettinen tausta

Seuraavaksi käydään läpi tämän tutkielman kannalta tärkeimmät teoreettiset sitoumukset. Ennen kuin tutkielman tutkimusteoreettinen ja metodologinen tausta avataan, on olennaista suhteuttaa tarkastelun näkökulma nykytaidehistorian tutkimuksellisella kentällä.

Taidehistoria operoi eri humanististen tieteenalojen teorioita ja metodeja hyödyntäen. On tyypillistä, että taidehistorioitsijat käyttävät muun muassa sosiologian, kielitieteen, estetiikan, sukupuolentutkimuksen ja kulttuuriantropologian käsitteitä tutkimuskysymyksissään. Samalla taidehistorian tutkimusalueet ovat laajentuneet perinteisistä biografian, ikonografian, historiallisten tyylien ja aikakausien tutkimuksesta käsittämään koko kuvallista kulttuuriamme sekä sosiaalisia sidoksia että käytänteitä ja kielellisiä representaatioita. (Ijäs, Kuusamo & Niemelä, 2010, s. 6-8.) Uuden taidehistorian tieteenalan tutkimuksellinen kenttä on moniarvoinen ja voimme havaita useita kilpailevia näkökulmia sekä erilaisia käsityksiä teorioiden että menetelmien käytökelpoisuudesta.

Tässä tutkielmassa on tavoitteena ymmärtää tilausmuotokuvan muuttuvaa luonnetta ja vuorovaikutuksen prosesseja laaja-alaisesti, hyödyntäen kriittisen tutkimusperinteen teorioita ja mannermaisen estetiikan näkökulmia. Tämä tulee erittäin tarpeelliseksi koskien nimenomaan tilausmuotokuvan problematiikkaa, joka on ensinnäkin sosiaalista toimintaa ja jossa instituutiot tai

tiettyä pääomaa nauttivat näyttelevät suurta roolia tilaajatahoina, muotokuvan kohteet eliitin tai tietyn luokan edustajina ja muotokuvan tekijät institutionaalisen järjestelmän sekä kentän menestyneinä, legitimoituina toimijoina. Institutionaalista käsittelyä puoltaa myös se, että suomalainen kuvataiteen kenttä on erilaisten normien, toimijoiden ja käytäntöjen läpileikkaama. Suomessa hyvinvointivaltion projektiin on kiinteästi kuulunut taiteen tukeminen, joka on sekä julkisesti että yksityisesti rahoitettua. (Sevänen, 1998, s. 363-371.)

Taidehistoriaa ei ole perinteisesti pidetty itserefleksioon taipuvaisena tieteenalana, mutta viime vuosikymmeninä taidehistoriassa on laajasti omaksuttu että useat humanistis-yhteiskuntatieteelliset teoriat, kuten jälkistrukturalistiset ja kriittiset teoriat, tarjoavat taidehistorialle parempaa itseymmärrystä tieteenalana sekä uusia näköaloja tutkimuksen kentälle. (Moxey, 1994, s. 1-19.) Historian tarkastelussa menneisyys asettuu kielen kautta nykyhetken arvomaailman mukaisesti. Sen vuoksi tietoisuus nykyisyydestä on vähintään yhtä tärkeää kuin traditionaalinen tietoisuus menneestä. (vrt. Moxey, 1994, s. 25.) Historiatiede on laajemminkin hyväksynyt kielellisen käänteiden jälkeen historian monitulkintaisuuden sekä postmodernin filosofian vastaiskun naiiville realismille. Näyttää siis siltä, että ikkuna Leopold von Ranken muotoilemaan ”Wie es eigentlich gewesen ist” -ajatteluun on ehkä lopullisesti sulkeutunut. (Väyrynen & Pulkkinen, 2016, s. 7-10.) Tämän katsotaan sopivan myös taidehistorian tieteenalan nykyisiin tutkimuksellisiin intresseihin.

Taidehistoriasta on kehkeytynyt moniarvoinen tieteenala, joka on irtautunut positivistisesta ja luonnontieteellisistä ihanteistaan sekä universaalista yhden totuuden mahdollisuudesta (Lukkarinen, 1998, s. 17-19). Tämän taidehistorian paradigman muutoksen voidaan katsoa suuremmissa perspektiivissä liittyvän tieteen kuhnilaiseen logiikkaan, jossa uudet ja epäkonventionaaliset tieteen tutkimustavat sekä ajatusrakenteet normalisoituvat murroksien kautta ja ovat tulleet osaksi nykytaidehistoriaa (Lähdesmäki, 2012, s. 40). Teosten kulttuurinen monikeroksisuus ja tulkinta sekä kielellisten merkitysten analyysi ovat kriittisten tutkimuksellisten vaihtoehtojen ohella nousseet keskiöön, ymmärtäen, että tutkija on ajallisesti eriytymätön osa tutkimaansa todellisuutta (Saarikangas, 1999, s. 8). Kriittisesti suhtautuvassa taiteentutkimuksessa ja taidehistoriassa on kyse siitä, kuinka esineet ja ilmiöt avautuvat prosesseiksi. Katve-Kaisa Kontturi (2013) toteaa, että prosessuaalisuus on ennemminkin nykyään tutkimuksen peruslähtökohta kuin sinänsä uusi teoreettinen tai menetelmällinen näkökulma (Kontturi, 2013, s. 235). Tämä tutkielma jatkaa edellä luonnehdittuja taidehistorian kirjoittamisen ajatuksia. Tutkielma pyrkii rakentamaan taidehistoriallista diagnoosia tilausmuotokuvan moninaisista

prosesseista: teosten, asiakirjojen ja anonyymisti haastateltavien taiteilijoiden avulla. Kuitenkaan taidehistoriallisia perinteitä unohtamatta, sillä muotokuva on osa länsimaisen taiteen satoja vuosia kestänyttä jatkumoa. Ja jokaisen tieteenalan suhde omaan traditioonsa ja jatkuvuuteen on ensiarvoisen tärkeää (Lukkarinen, 1998, s. 13). Tilatussa muotokuvassa kohtaavat tarkastelun aikavälillä 1990-2018 myöhäismodernin elementit ja muotokuvan historialliset konventiot.

2.2 Taideteos fyysisenä objektina ja tapahtumana

Muotokuvan luonteen sekä tilausprosessin hahmottamisen vuoksi on aiheellista aloittaa teoreettisen pohjan rakentaminen Henrik Liliuksen (1999) muotoilemasta metodista. Liliuksen esittämä malli konkretisoi kuvataideteokseen liittyviä synty- ja vaikutusmekanismeja. Liliuksen mallia käytetään tässä tutkielmassa lähinnä ohjaavana taustametodina, sillä se helpottaa tutkielmassa rakentuvan *Tilausmuotokuvan kehän* taidehistoriallista ymmärtämistä.

Lilius (1999) määrittelee kuvataideteoksen ymmärtämisen samanaikaisesti sekä *fyysisenä objektina* että *tapahtumana*. Taidehistoriassa saatetaan tarkastella taideteoksia fyysisinä objekteina, tällöin niiden syntyhistorian tuntemus ei ole välttämätön vaan havainnot teoksesta ja emotionaaliset kokemukset ovat pääosassa. Jos taideteoksia tutkitaan tapahtumana: ”historiallisen prosessin näkyvänä tuloksena”, kuten Lilius asian ilmaisee – tutkijan täytyy tuntea taideteoksen *syntyhistoria*. Tähän tapahtumaa kuvaamaan metodiseen malliin Lilius on kirjannut komponenteiksi muun muassa *taiteilijan, tilaajan, toteutukseen vaikuttavia tekijöitä, lopullisen taideteoksen, tutkijan, ongelman ja tutkimushetken viitekehyksen*. (Lilius, 1999, s. 133.) Liliuksen mainitsemat taideteoksen tapahtumaprosessi ja syntyhistoria sekä sen jälkeinen tutkimusorientaatio ovat nimenomaan olennaisia nyt käsillä olevan tutkielman kannalta, sillä ensinnäkin tilausmuotokuvan prosessi syntyy historiallisessa tilanteessa perinteisesti neljän tekijän yhteisvaikutuksesta: *taiteilijasta, muotokuvan kohteesta, tilaajasta ja teoksen vastaanottajasta* (West, 2004, s. 37). Tarkastelun ajankohtana vuosina 1990-2018, voidaan olettaa, että tilatusta muotokuvasta löytyy tilaajan ja taiteilijan välinen kirjallinen *sopimus*, joka määrittelee tilatun muotokuvan mahdolliset reunaehdot (ks. Baxandall, 1972, s. 1-8). Muotokuvassa on vielä sekä laajaan kirjallisuuden että empiiriseen aineistoon pohjautuen havaittavissa sosiaaliseen ja kulttuuriseen vuorovaikutukseen liittyviä vaikutustekijöitä, jotka painottuvat aina yhteiskunnallisen tilanteen sekä esimerkiksi taidemaailman arvostusten mukaan, vaikuttaen muotokuvan syntyhistoriaan eri tavoin. Edellä mainitut vaikutustekijät pätevät myös tilausmuotokuvaan erityisellä intensiteetillä. Lisäksi tutkimushetken viitekehys ja historiallinen perspektiivi vaikuttavat teoksen vastaanot-

toon ja tutkimuksen kontekstuaalisiin näkökulmiin. Liliuksen (1999) muotoileman mallin avulla ymmärrämme taideteoksen syntyvän erilaista *vaikutustekijöistä*. Lilius kuvaakin taideteoksen lopullista muotoa vaikutustekijöiden synteetiksi. Vaikutustekijöiden synteetin analyysi on Liliuksen mukaan taideteosta tutkittaessa taidehistorian pääasiallisia tehtäviä. (Lilius, 1999, s. 134-135.)

On mahdollista, että Henrik Liliuksen (1999) muotoilema metodinen malli on saanut vaikutteita tunnetun taidehistorioitsija Michael Baxandallin vuonna 1972 ja 1985 esittämistä ajatuksista, sillä Baxandall on tutkinut laajasti eri objektien syntyhistoriaan liittyviä kulttuurisia ja sosiaalisia osa-alueita. Baxandall on pohtinut kirjoituksissaan 1400-luvun italialaisen maalaustaiteen tilausten luonnetta, asiakkaiden toiveita, taloudellisia suhteita sekä sopimuksien merkitystä teoksien syntyhistoriassa. (Baxandall, 1972, s. 1-8.) Lisäksi hän on jatkokehittänyt ajatuksiaan ja soveltanut niitä myös moderniin aikaan (ks. Baxandall, 1985, s. 26-32). Baxandall painottaa erilaisia intentioita tietyn fyysisen objektin, teoksen tai designin syntyhistorian selvittämisessä. Kyse ei ole menneen tapahtuman identtisestä uudelleen rekonstruoimisesta vaan eri vaikutustekijöiden yhdistelystä, jossa objektia tarkastellaan suhteessa historiallisiin olosuhteisiin ja inhimillisiin intentioihin. Kirjassaan *Patterns of Intention* Baxandall esittää seikkaperäisen loogiselle päättelylle pohjautuvan mallin, jolla hän ratkoo yhtä lailla vuonna 1889 valmistuneen The Forth Bridge -siltahankkeen kysymyksiä kuin Pablo Picasson vuonna 1910 maalaaman Kahnweilerin muotokuvan keskeisiä tarkoituksia. Baxandallin näkökulmassa on havaittavissa vahva sosiaalishistoriallinen kulma. (Baxandall, 1985.) Henrik Liliuksen ja Michael Baxandallin ajatusrakennelmat soveltuvat nyt tarkastelun alustavaksi kivijalaksi – jopa nykytaiteen kentällä – sillä tässä tutkielmassa pyritään jäljittämään erilaisten kulttuuristen ja sosiaalisten vaikutustekijöiden synteetikä tilausmuotokuvan kontekstissa. Tämän tutkielman teoreettinen malli rakentuu edellä esitettyjen ajatusrakennelmien viitoittamalle polulle. Seuraavaksi käydään läpi tässä tutkielmassa muotoutuvan *Tilausmuotokuvan* kehän rakentuminen (ks. sivu 29).

2.3 Tilausmuotokuvan kehä

Muotokuvan tutkimukselle ei ole syntynyt taidehistoriallisessa tai taiteensosiologisessa kirjallisuudessa yhtenäistä tutkimusta ohjaavaa teoriaa (ks. Beyer, 2003, s. 15). Painotukset vaihtelevat kulloisenkin kyseessä olevan tutkimusongelman sekä kontekstin mukaan. Käytettävän teorian täytyy olla yhtäältä yhteensopiva käytettävän aineiston kanssa ja toisaalta sen pitää pystyä avaamaan näköaloja empiiriselle tutkimukselle (Berger & Luckmann, 1994, s. 210). Sen vuoksi

on olennaista luoda tämän käsillä olevan työn kannalta muotokuvaan soveltuva teoreettinen malli, joka nimenomaan toimii empiirisesti modernissa ajassa ja nykytaiteen alueella sekä teosten että haastatteluiden jäsentämisessä, avaten näkökulmia tilattuun muotokuvaan. Seuraavassa käsiteltävä tutkielman teoreettinen malli rakentuu muotokuvaa käsittelevästä taidehistoriallisesta kirjallisuudesta sekä kriittisen tutkimuksen että mannermaisen estetiikan teorioista. Näin saamme laadulliselle tutkimukselle viitekehyksen sekä käytettävälle aineistolle mahdollisuuden asettua mallin mukaisesti tai tuomaan tarpeellisia korjauksia ja lisäyksiä malliin. Laadullisen aineiston täytyy pystyä tarjoamaan tutkimukselle uusia näkökulmia. Metodi ei ole kovinkaan käyttökelpoinen, jos se ei anna aineistolle tilaa yllättää: silloin tutkimus muuttuu usein tutkijan ennakkoluulojen todisteluksi. (Alasuutari, 1994, s. 72-73.)

Tässä tutkielmassa syntyvää teoreettista mallia kutsutaan *Tilausmuotokuvan kehäksi* (ks. Kuvio 1, s. 29). Tilausmuotokuvan kehä määrittelee ne konstituution ehdot, jotka määrittelevät itse tilausmuotokuvana ymmärretyn teoksen syntyä. Kirjallisuuteen reflektoiden havaitaan tilausmuotokuvan prosessissa tiettyjä lainalaisuuksia. Ensinnäkin tilausmuotokuvassa *commissioned portrait* on havaittavissa neljä komponenttia, jotka esiintyvät useimmissa tilausmuotokuvaa sivuavissa tutkimuksissa ja teksteissä. Kutsumme niitä tässä tutkielmassa *Perinteiseksi* komponenteiksi. Nämä komponentit ovat professori Shearer Westin (2004) mukaan: *taiteilija* engl. artist, *muotokuvan kohde* engl. sitter, *tilaaja* tai projektin suojelija engl. patron ja teoksen *vastaanottaja* engl. viewer. Tässä tarkastelussa perinteisten komponenttien viereen lisätään *sopimus*, sillä kirjallisen sopimuksen avulla voidaan palata tilausmuotokuvan syntyhistorian erityispiirteisiin ja mahdollisiin reunaehtoihin sekä kulttuurituotteilla käytävään kauppaan (Baxandall, 1972; 1985). Mutta tilausmuotokuvan lopulliseen muotoon on löydettävissä muitakin vaikutustekijöitä. Siksi muotokuvan kehälle tuodaan tutkimuskirjallisuuteen pohjautuen keskeisiä muotokuvataidetta määritteleviä ulottuvuuksia: *taidemaailma*, *näköisyys*, *taiteen autonomia*, *ideologia* ja *identiteetti* (Adorno, 2006; Bourdieu, 1993; Danto 1992; Gadamer, 1975; Hall, 2002; Sevänen, 1998). Näitä edellä mainittuja komponentteja kutsutaan tässä *Vaihtuviksi komponenteiksi*. Perinteisiä ja vaihtuvia komponentteja voi pitää muotokuvaan liittyvinä diskursseina, vaikka tämä tutkimus ei sinänsä ole diskurssianalyysi. Sillä ne esiintyvät tutkimuskirjallisuudessa kielellisinä käytäntöinä ja niiden painotukset vaihtelevat tarkasteltavan muotokuvaprosessin syntyhistorian – ajan ja paikan mukaan. Tarkastelemme seuraavaksi tilausmuotokuvan sekä *perinteisiä* että *vaihtuvia* komponentteja hieman tarkemmin.

2.3.1 Perinteiset komponentit

Tilausmuotokuvaa ei synny ilman tilausta – se tarvitsee tilaajan. Tilattu muotokuva on aina tavalla tai toisella neuvottelun tulos, joko taiteilijan ja kohteen välillä tai taiteilijan ja tilaajan kesken. (West, 2004, s. 37-38.) Historiassa nämä edellä mainitut elementit ovat aiheuttaneet silloin tällöin lukuisia jännitteitä yhtä lailla taiteilijan, muotokuvan kohteen, tilaajan kuin vastaanotonkin välillä. Äärimmäisissä tapauksissa kiistat esimerkiksi näköisyydestä ovat jopa johtaneet ikonoklastisiin purkauksiin ja tilausmuotokuvan tahalliseen tuhoutumiseen. Tunnetuin tapaus on Graham Sutherlandin maalaama muotokuva Sir Winston Churchillista vuodelta 1954, joka tarinan mukaan poltettiin hänen leskensä toimesta (Pointon, 2013, s. 14). Joskus muotokuvat saateen vain siirtää katseilta piiloon, jos ne eivät miellytä muotokuvan kohteen lähipiiriä.

Tässä tutkielmassa taiteilijan tekijyys ei ole kiistanalaista, koska käytössä on tekijän ja tilaajan väliset sopimukset. Siitä huolimatta tekijän kohdalla on tehtävä muutama kirjaus. Ensinnäkin taidehistoriassa tekijän ja taiteilijan rooli on haasteellinen, sillä se on rakentunut erilaisissa luokitteluuissa, eikä se ole aina yksiselitteisesti palautettavissa itse kyseiseen yksilöön (Suominen-Kokkonen, 1998, s. 153). Michel Foucault'n mukaan tekijäfunktio liittyy diskurssiin ja sen luonne on laajempi kuin esimerkiksi tekijän teokset. Tekijä on Foucault'n mukaan funktionaalinen periaate ja ideologinen muodoste. Olennaista on, miten kyseinen diskurssi on olemassa. (Foucault, 2016, s. 448-453.) Tekijyyden ja taiteilijamyytin rakentuminen on erilaisten diskurssien, toiminnan ja tekstien tulkinnan tulos. Tämä tulee esille varsinkin taiteilijoiden haastatteluissa, joissa puhutaan esimerkiksi "Wardin Halosesta". Toiseksi esimerkiksi sosiologi Pierre Bourdieulle tekijän nimi on merkki, joka ei muuta esineen aineellista luonnetta, mutta se nimenomaan muuttaa sen sosiaalisen luonteen. Ja kun taiteilijan signeeraama esine sijoitetaan "pyhimpään", esineestä syntyy taide-esine sekä symbolisesti että taloudellisesti. (Bourdieu, 1985, s. 170.) Bourdieun huomiota ei ole syytä sivuuttaa koskien tilausmuotokuvaa, sillä se avaa näkymiä kulttuurituotteilla käytyyn kauppaan ja erilaisten symboliarvojen määräytymiseen taiteen kentällä. Vastaanoton kohdalla lähdetään siitä, että teos luodaan uudelleen vastaanotossa, kokemuksessa ja tulkinnassa. Teos ei ole monoliittinen ja muuttumaton, vaan aina kulloinenkin tarkastelun ajankohta vaikuttaa teoksen arvottamiseen ja vastaanottoon. Taideteos syntyy John Deweyn mukaan yleisön ja yhteisön vastaanotossa: kokemuksessa ja tulkinnassa (Määttänen, 2012, s. 156).

Jotta nimenomaan tilausmuotokuvaa voidaan tarkastella erillään muista muotokuvista, jotka leikkaavat tilausmuotokuvan aluetta, lisäämme näiden peruskomponenttien rinnalle *sopimuksen*. Sopimus on olennainen tilausmuotokuvan syntyhistorian selvittämisessä ja sopimus on yleensä ainoa kirjallinen dokumentti, jota kautta pääsemme tarkastelemaan taiteellisen tilaustyön reuna-aehtoja, kuten teoksen toivottua kokoa ja tekohetkellä sovittua tekniikkaa, taiteilijan asemaa sopimuskumppanina sekä vaihdannan välineenä käytettyä rahan määrää, joka on tässä tapauksessa on taiteilijan palkkio tehdystä tilaustyöstä (vrt. Baxandall, 1972). Nämä edellä esitetyt määreet liittyvät olennaisesti moderniin aikaan, rationaliteetin kasvuun, oikeudellisten sopimusten merkityksen lisääntymiseen. (Weber, 1968, s. 107-110). Tässä tutkielmassa kaikista tilaustöistä on lähtökohtaisesti tutkittu taiteilijan ja tilaajan väliset sopimukset tai tilausta vahvistavat dokumentit. Tilauksesta kertova asiakirja tai sopimus konstituoit tässä tutkielmassa tilausmuotokuvan.

2.3.2 Vaihtuvat komponentit

Tilausmuotokuvan kehässä merkitään vaihtuviksi komponenteiksi: taidemaailma, taiteen autonomia, näköisyys, identiteetti ja ideologia. Ne ovat muotokuvaan ja tilausmuotokuvaan vaikuttavia tekijöitä. Ne voivat vaikuttaa tilanteen mukaan erilaisella intensiteetillä tutkittavaan tilausmuotokuvan syntyprosessiin – tai olla vaikuttamatta. Nämä komponentit toimivat kaksoismerkityksessä: ensinnäkin tässä mallissa esitetään, että ne vaikuttavat tilausmuotokuvan syntyyn, mutta samalla ne ovat tarkastelukulmia itse teokseen ja prosessiin.

Tarkastellaan ensin, miten *taidemaailma* tulee näkyväksi tilatussa muotokuvassa. Tässä tutkielmassa hyväksytään, että taide on eriytynyt modernin kehityksen ja rationaalisuuden seurauksena omaksi toiminnalliseksi osajärjestelmäkseen. Tiivistetysti jäsennehtynä Erkki Seväsén (1998) mukaan taide-elämän, tässä tutkielmassa taidemaailman, asema on yhteiskunnassa laajasti hyväksytty ja se hyväksytään teoreettisesti katsoen omaksi instituutioksi ja järjestelmäksi. Moderni taidejärjestelmä ja taidemaailma on suhteellisen autonominen, sillä järjestelmän sisäinen itsemäärääminen on ensisijainen ja se määrittää hyvin pitkälle taidetta koskevat positiiviset normit. Lisäksi taidejärjestelmän autonomia on normatiivinen: säännöt syntyvät järjestelmän sisällä, eivätkä ulkopuolisen tahon toimesta. Kyseessä on kuitenkin vuorovaikutus yhteiskunnan muiden järjestelmien kesken. Taidejärjestelmä on hierarkkinen ja se sisältää erotteluja ammattimaisen taiteen, harrastajataiteen, korkeakulttuurin ja populaarin välillä. Modernisaation myötä taide-elämän moniarvoisuus ja tyyllillinen moninaisuus sekä ideologioiden ja arvojen monita-

hoisuus on lisääntynyt. Taidemarkkinoiden synty on modernin taidejärjestelmän mahdollistaja. Markkinoiden kasvava merkitys leimaa nykyisyyttä ja liiketoiminta on organisoitua ja rationaalista. (Sevänen, 1998, s. 22-25.)

Pierre Bourdieu painottaa, että kulttuurituotannon yleisöpohja on laaja ja heterogeeninen, mutta eri käyttäjäryhmien sisällä tehdään erontekoja jotka vaikuttavat myös itse tuotantoon. Tämä on olennainen argumentti tilausmuotokuvaa tarkasteltaessa. Bourdieun luokka-ajattelussa taloudellisen pääoman lisäksi erotellaan kulttuurinen ja sosiaalinen pääoma ja muun muassa näiden avulla käydään taistelua erilaisilla kentillä, kuten vaikkapa taiteen kentällä, joissa on yleisiä lakeja, panoksia ja etuja (Bourdieu, 1985, s. 105-106). Oletettavasti nimenomaan tilatussa muotokuvassa nämä aspektit korostuvat. Funktionaalinen eriytyneisyys ei riitä kuitenkaan selittämään nykytaiteen kaikkia puolia ja muun muassa taiteen ja ei-taiteen väliset raja-aidat eivät ratkea perinteisillä institutionaalisilla klassikkoteorioilla. Sen vuoksi tuodaan esteettisiä teorioita ajattelun avuksi.

Muotokuvan kehässä taidemaailma on teoreettinen ja historiallinen rakenne, joka legitimoit taideteoksen (Danto, 2016, s. 381). Kaikki ei siis ole mahdollista kaikkina aikoina. Tarvitaan aina tietynlainen historiallinen kehitys ja teoreettinen kehys kunnes tietyt esineet saatetaan nähdä taiteena. (Danto, 1992, s. 5-7.) Tilausmuotokuvan kohdalla Arthur C. Danton muotoilu on tärkeä, sillä tarkastelun aikavälillä vuosina 1990-2018 on Suomessakin syntynyt muotokuvia, jotka eivät olisi aiemmin sopineet esimerkiksi edustusmuotokuvan konventioihin. Danto operoi kuitenkin voimakkaasti esteettisestä kulmasta. Lisäksi tarvitsemme tietoa, miten tässä tapauksessa tilausmuotokuvien tuotanto toimii taiteen kentällä. Esimerkiksi Bourdieun (1985) mukaan on syntynyt täysin vailla teoreettista perustaa tällainen taiteilijoiden ja taiteentekijöiden ”pyhä vyöhyke”. On selvää, että taide myös jäljittelee taidetta ja kaikkea ei voi selittää asiakasryhmien esteettisten ja eettisten arvojen pohjalta, mutta se autonominen alue, jolla taiteilija historiallisesti toimii on pelialueen suhteellista autonomiaa, jota Bourdieu kutsuu *kentäksi*. Tämän vuoksi Bourdieun mukaan tutkimuksen kohteeksi täytyy ottaa se kenttä, jossa taiteilijat toimivat muiden taiteilijoiden kera sekä niiden tahojen, jotka ovat tavalla tai toisella mukana teosten ja nimenomaan sosiaalisen arvon tuotannossa. (Bourdieu, 1985, s. 177-179.) Bourdieu (1985) ehdottaa taidehistorialle roolia, jossa tutkittaisiin niitä sosiaalisia ja taloudellisia ehtoja, jotka tekevät modernin taiteilijan ja miten tämä kyseinen kenttä syntyy ja millä ehdoin. Bourdieun ajatus kumpuaa siitä, että ei kielletä taiteilijan olemassaoloa vaan pohditaan mitkä ovat tällaisen taiteilija-fetissin ja nimen sosiaaliset edellytykset. Näin katse ei kohdistu pelkästään taiteilijaan

vaan koko siihen toimijoiden kokonaisuuteen, jotka luovat, ylläpitävät ja elävät taiteesta, taidehistorioitsijoita unohtamatta. (Bourdieu 1985, s. 187-188.) Tätä Bourdieun muotoilua voikin pitää eräänä tämän tutkielman johtoajatuksena.

Theodor W. Adornon esteettisen teorian mukaan taideteos on aina osa empiriaa ja taiteella on ennen kaikkea kaksoisluonne: autonomisena ja *fait socialina*, yhteiskunnallisena ja sosiaalisena tosiasiana. Tutkielmassa hyväksytään, että taide on jatkuvasti muuttuva ilmiö. Tässä mielessä sitoudutaan adornalaiseen ajatteluun, jossa taiteen jatkuva liikelaki ja sen muuttuva luonne muuttaa taiteen määrittelyjä koko ajan. Siitä huolimatta, että taide on osa empiriaa, taide muuttuu laadullisesti myös itsessään (Adorno, 2006, s. 35-39). Näin ajatellen, nykytaide ja tilausmuotokuva muuttavat jatkuvasti muotoaan.

Seuraavaksi tarkastelemme taiteen autonomiaa, näköisyyttä, identiteettiä ja ideologiaa. Tilausmuotokuva asettuu *taiteen autonomian* osalta todennäköisesti erityiseen asemaan. Taiteen vapaus on taidehistorialliseen ja taiteen tutkimukseen kuuluva vahva diskurssi, jossa yleensä painotetaan baudelairelaista esteettistä vapautta: ”Taidetta taiteen vuoksi” -ajattelua (ks. Adorno, 2006, s. 36; Seppä, 2012, s. 52-53.) Taiteilijan autonominen asema kenttien hierarkiassa sekä tilauksen ristipaineissa on erityisen kiinnostava tutkimuskohde, varsinkin tilatussa muotokuvassa. Pierre Bourdieu tuo esille, että kulttuurisen tuotannon kenttä sijaitsee osittain vallan kentällä, ja vaikka se omaa myös autonomista asemaa, se on vaikutusaltis vallan väliintulolle. (Bourdieu, 1996, s. 216-217.) Tämä huomio on tärkeä, sillä tilausmuotokuvat nauttivat symbolista ja ideologista painoarvoa ja ne liittyvät kulttuurituotteilla käytävään kauppaan.

Taiteen autonomia saattaa olla yhtäältä puhtaasti edellä mainittua esteettistä vapautta tai toisaalta oikeudellista vapautta. Varsinkin Suomessa tämä on ratkaiseva havainto, sillä Suomessa perustuslaki tarjoaa taiteelle ja taiteilijalle erittäin laajan suojan ja vapauden. Vuonna 1995 säädettiin muutos Suomen perustuslakiin koskien taiteen vapautta. Taiteen vapaus otettiin vuoden 1995 perusoikeusuudistuksen yhteydessä mukaan uutena perusoikeutena (13.3 §) Suomen hallitusmuotoon (94/1919), jonka korvasi vuoden 2000 perustuslakiuudistuksen yhteydessä Suomen perustuslaki (731/1999). Näin ollen Perustuslain 16.3 §:n mukaan tieteen, taiteen ja ylimmän opetuksen vapaus on perustuslaissa turvattu. (Rautiainen, 2007.) On toki selvää, että nyt käsillä oleva taidehistoriallinen tutkielma ei pysty vastaamaan taiteen vapauteen liittyviin oikeudellisiin kysymyksiin: ne kuuluvat oikeustieteenalaan. Tässä tutkielmassa on keskeistä tarkastella tilaus-

muotokuvaan kuuluvia sopimuksia teoksen syntyhistoriaa avaavina asiakirjoina ja pohtia pragmaattisesti sopimukseen liittyviä käytännön reunaehdoja, kuten esimerkiksi teoksen kokovaatimuksia, näköisyyteen tai esittämiseen ja ripustukseen vaikuttavia seikkoja; jotka ovat taidehistorian, estetiikan ja taiteen sosiologian aluetta. Tarkoituksena on reflektoida taiteilijoiden haastatteluiden kautta taiteen vapauden kokemusta ja sopimukseen liittyviä vaateita. Joka tapauksessa taiteen vapauden perustuslaillinen asema on hyvä tiedostaa, sillä oikeudellisesti taiteen vapaus on ollut heikosti esillä, vaikka säännös on kirjattu jo vuonna 1995 (Rautiainen, 2007, s. 61). Suomessakin tunnetaan taiteen historiassa tilanteita, joissa yleisön vastaanotto on ollut tynnytynyt ja johtanut jopa oikeudellisiin toimiin. Tästä esimerkkinä muun muassa Harro Koskisen *Sikamessias* 1960-luvulta tai Teemu Mäen videoteos *Sex and death* vuodelta 1988 (ks. Rautiainen, 2007, s. 13.) Taiteen vapautta tarkasteltaessa arvojen yhteentörmäykset nousevatkin nykyään esille useammin kuin oikeudelliset seikat. Kyse on lähinnä kulttuurisotiin tai -kiistoihin verrattavista yhteentörmäyksistä.

Näköisyys on muotokuvan hahmottamisessa yksi keskeisiä komponentteja ja sen vuoksi se sijoitetaan tilausmuotokuvan kehälle. Näköisyys ja samankaltaisuus koetaan muotokuvassa todellisuuden vastaavuutena. Näköisyys on muotokuvassa tyypillinen diskurssi, sillä näköisyys nousee muotokuvissa yleensä tavalla tai toisella keskustelunalaiseksi sekä teoreettisesti että käytännössä. Se on monesti myös taidekritiikeissä ristiriitainen piirre. Timo Vuorikoski korostaa, että yksilöllinen näköisyys ei kuitenkaan ole aina muotokuvan ehto ja näköisyyden kohdalla emme voi kaikissa tilanteissa olla selvillä taiteilijan intentioista (Vuorikoski, 1981, s. 74). Näköisyyden vaatimus on vaihdellut historiallisten tilanteiden ja tarpeiden mukaan, sillä useat aiemmat muotokuvat esimerkiksi keskiajalla olivat mekaanisesti persoonaa esittäviä. Näköisyys ei tarkoita tässä tutkielmassa mimeettistä toisintoa tai kopiota todellisuudesta. Nykytaide on vapautunut reaalimaailman ja havaintojen vertaamisesta. Antiikissa imitaatiosta puhuttiin muun muassa *tekhne* (taito) ja *mimesis* (jäljittely, esittäminen) käsitteiden ja näiden yhdistelmän *mimetike tekhne* (jäljittelevä taito) keinoin. (Seppä, 2012, s. 28-29; Kuisma, 2009, s.15.) Vaikka 1800-1900 luvulla, modernin esiinmarssissa tapahtui selkeä paradigman muutos sekä filosofisessa ajattelussa että taiteen tekemisessä, emme kuitenkaan ole täysin vapautuneet mimesiksen vaikutuksesta ja painolastista. Tässä tutkielmassa näköisyyttä pyritään selventämään eri ajattelijoiden dialogilla ja tutkielman haastatteluosuudessa kuvataiteilijoiden käsityksillä. Sanomatakin on selvää, että näköisyyden määrään ei ole olemassa mittapuuta: milloin jokin objekti on riittävän näköinen tai ei ole. Eri ajattelijoilla on erilaisia käsityksiä näköisyyden merkityksestä tai muotoutumisesta.

Hans-Georg Gadamer (1975) toteaa, että muotokuva ei ole vain kuva – eikä kopio – se kuuluu nykyhetkeen ja muistiin ihmisestä, jota se esittää. Gadamerille muotokuvassa on kyse todellisesta fyysisestä olemisesta muotokuvassa: ”For this means that the person represented represents himself in his portrait and is represented by his portrait:” (Gadamer, 1975, s. 148-149.) Gadamer tekee selkeän erottelun mallin, engl. model ja muotokuvan todellisen läsnä olevan kohteen, engl. sitter välillä. Tämä on todennäköisesti tärkeä havainto, sillä taiteilijoilla on tapana tehdä malleista piirustuksia ja luonnoksia, mutta ne eivät välttämättä ole Gadamerin ajattelussa muotokuvia edes ontologisessa merkityksessä (Gadamer, 1975). Hans Belting (2011) puolestaan nostaa esiin antropologisia ja semioottisia näkökulmia muotokuvan näköisyyteen ja henkilön esittämiseen. Belting esittää, että muotokuvaa ja kohteen muistuttavuutta pohdittaessa, joudumme hyväksymään, että muotokuva ei ole laatuaan ensimmäinen kuvallinen merkki fyysisestä olemuksesta. Hän paikantaa muotokuvan kehityksen vaakunaan, joka ei niinkään identifioi yksilöä vaan sukua ja yhteisöä, johon yksilö kuului. Belting perustelee ajatteluaan muun muassa sillä, että vaakuna muotokuvan lailla resonoi sosiaaliseen. Ja siinä on havaittavissa samanlaisia suvullisia päämääriä, kuten muotokuvissa – joka on näkynyt tarpeessa tilata muotokuvia esimerkiksi kuninkaallisen suvun edustajista. (Belting, 2011, s. 62-63.) Beltingin ajattelua soveltaen esimerkiksi sukuvaakunan heraldinen kuvio, kahdeksan sakarainen tähti punaisessa kentässä, on itseasiassa suvullisen tunnistettavuuden riittävä ehto yhteisöllisessä kontekstissa.

Stephen Greenblattin mukaan Euroopassa on 1500-luvulta lähtien lisääntyvässä määrin rakennettu *identiteettiä* tietoisesti muun muassa taiteen keinoin. Renessanssiajan Euroopassa ainutkertaisen yksilöllisyyden ajatus kasvoi ja identiteetti nivoutui kieleen. Greenblattin mukaan minäkuva on rakennettu konstruktio ja identiteetti on haluttu representaatio itsestä, johon liittyy olennaisesti valtarakenteet. (Greenblatt, 1980.) Yksilöllisyys on siis historiallinen ja sosiaalinen konstruktio, josta muotokuva kasvaa ja voimaantuu nimenomaan länsimaisena traditiona. Muotokuvaa pidetäänkin monesti länsimaisena ilmiönä, sillä useissa ei-kristillisissä kulttuureissa muotokuva on tabu (West, 2004, s. 17). Stuart Hall painottaa, että myöhäismodernissa identiteetti on pirstaloitunut, ja yksilöllä saattaa olla useita keskenään jopa ristiriitaisia identiteettejä. Hall argumentoi, että johdonmukainen identiteetti on fantasiaa. (Hall, 1999, s. 23.) On huomattava, että muotokuvassa kietoutuu sekä muotokuvan kohteen identiteetti ja taiteilijan identiteetti. Identiteetti voi liittyä myös kansalliseen identiteettiin, sillä muotokuvalla on tunnetusti kansallisia ja yhteisöllisiä päämääriä. Benedict Anderson (1991) käsittelee kansakuntaa kuviteltuna yhteisönä. Andersonin ajattelussa ihmiset eivät tunne toisiaan henkilökohtaisesti – ja silti

yhteisö, kansakunta, määrittelee itseään rajojen ja kielen kautta toisiin kansakuntiin. Andersonin mukaan useille kansakunnille rakentui modernisaation seurauksena 1800-luvulla muinainen historia, jolla oli nationalistisia tavoitteita. Tämä kehitys tapahtui osittain massoille suunnatun kirjapainokapitalismin avulla, joka rakensi kansallista tietoisuutta ja kielellistä pysyvyyttä. (Anderson, 1991, s. 43-46.) Monissa eurooppalaisissa maissa perustettiin 1800-luvulla kansallisia muotokuvakokoelmia, kuten National Portrait Gallery nykyisessä Iso-Britanniassa. Samaan aikaan Euroopassa tuotiin perinteisten hallitsijamonumenttien rinnalle porvarillisia arvoja ja muun muassa merkittävät valtiomiehet ja tiedemiehet ikuistettiin muistomerkkeihin (Lukkarinen, 2018, s. 94). Kansakunta tuottaa representaatioiden keinoin kulttuurisia merkityksiä ja kansalaiset osallistuvat sitä kautta kansakunnan yhteiseen ideaan (Hall, 2019, s. 74).

Taiteen ja kulttuurin tuotanto saattaa uusintaa vallitsevaa ideologiaa. Tilausmuotokuvan kohdalla *ideologia* voi näyttäytyä eri ulottuvuuksilla. Se voi näkyä teoksen pintarakenteessa esimerkiksi teokseen sisäänrakennettuna symbolina tai talousjärjestelmää uusintavana ulottuvuutena. Muotokuvalla on ollut historiassa tunnetusti valtaan liittyviä ideologisia tavoitteita, milloin se on liittynyt suurvaltapolitiikkaan tai itsevaltaan (ks. Olin, 2000). Tänä päivänä nykytaidetta voidaan pitää länsimaisena ja kapitalistisena käyttöliittymä. Ja kriitikot toteavatkin, että nykytaide uusintaa nykyisen länsimaisen talousjärjestelmän ajatuksia (Stallabrass, 2004, s. 4-8). Mutta ideologiaa on vaikeaa usein todentaa, sillä se liittyy yhteiskunnan pinnan alla tapahtuviin ilmiöihin. Ja sen osoittaminen tai mittaaminen on äärimmäisen hankalaa. Tutkija asettuu tällöin miltei mahdollottoman tehtävän eteen: missä on se Arkhimedeen piste tai kritiikin mittapuu, jonka avulla hän esimerkiksi kriittistä teoriaa hyödyntämällä, näkee ideologian vivahteet tai mahdollisen vallankäytön paremmin kuin yksilöt, joita hän tutkii (ks. Heiskala, 2000, s. 169). Ideologian merkitys on muotokuvassa kuitenkin kiistaton ja se lisätään tilausmuotokuvan kehälle. Oletuksena on, että ideologisia komponentteja voidaan havaita empiirisesti muotokuvan alueella.

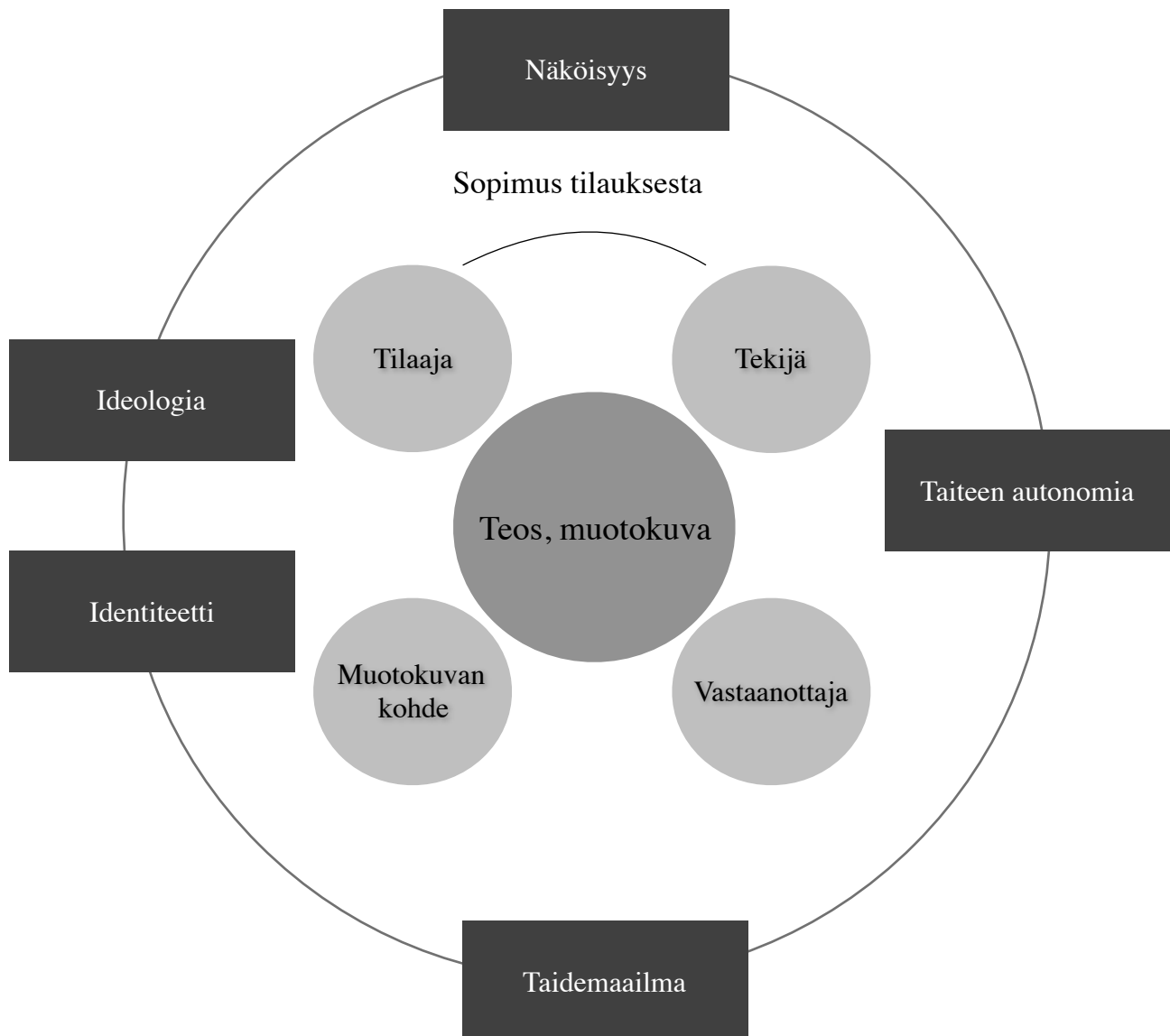
Kuvio 1. Tilausmuotokuvan kehä ja vaikutustekijöiden synteesi (Eriksson, 2019)



Perinteiset komponentit (Baxandall, 1972; 1985; Lilius, 1999; West, 2004)



Vaihtuvat komponentit (Adorno, 2006; Bourdieu, 1993; Danto, 1992; Gadamer, 1975; Hall, 2002; Sevänen, 1998)



2.4 Tutkimusmenetelmän kuvaus ja hermeneuttinen lähestyminen

Tarkastelun tutkimusmenetelmänä toimii laadullinen tutkimus ja strategiana hermeneuttinen ote. Hermeneuttinen lähestyminen toimii tutkielmassa ennemminkin filosofisena taustana ja perustana kuin metodina. Tässä mielessä ymmärtäminen toimii kaikesta ponnistelusta huolimatta tapahtumana, jossa ymmärtäminen ja tietoisuus tapahtuvat meille jo ennalta käsin historiallisyhteiskunnallisena olentoina, sillä Hans-Georg Gadamerin mukaan olemme osa historiallista perinnettä. (Kannisto, 2002, s. 319-320.) Muotokuvien tarkastelussa tukeudutaan hermeneuttisen kehään: kirjallisuuden osien ja kokonaisuuksien dialogiin, joka rakentuu kaikkeen tutkielmassa esitettyihin kirjallisiin huomioihin, aineistoihin, viitteisiin ja havaintoihin. Näin toteutuu hermeneuttinen sääntö, jossa kokonaisuus ymmärretään yksittäisestä ja yksittäinen kokonaisuudesta (Gadamer, 2004, s. 29).

Paul Ricœurin mukaan tekstin merkitys on kaikille avointa. Esimerkiksi nyt tarkasteltavat muotokuvien tilaussopimukset eivät ole vain taiteilijoille tai tilaajille osoitettuja, vaan kaikille jotka osaavat lukea. Tämä perustuu siihen, että teksti on irronnut alkuperäisestä tilanteesta ja tekijältä, ja samalla se on irronnut alkuperäisen yleisön keskuudesta. Siksi teksti on vapaa uusille lukijoille. (Ricœur, 2000, s. 148.) Gadamerin mukaan hermeneutiikan eräänä lähtökohtana on tulkit-sijan sitoutunut valmius löytää yhteys traditioon ja ilmaistuun asiaan, mutta se ei tarkoita samanmielisyyttä ja kritiikkittömyyttä, vaikka tradition jatkumo näin edellyttäisi (Gadamer, 2004, s. 37). J. P. Roos tuo esille hermeneutiikkaan liittyen, että esimerkiksi Bourdieu käsittää ymmärtämisen ja selittämisen samaksi asiaksi: ymmärryksen tapahtuessa on myös mahdollista selittää ja analysoida. Näin Bourdieu tekee eron perinteiseen hermeneutiikkaan. Pierre Bourdieun mukaan syiden ja seurauksien mahdollisuus syntyy yksiselitteisesti ymmärryksestä. (Roos, 1995, s. 147.)

Anthony Giddensin mainitsee, että ihmistieteitä ja niiden tutkimusta kuvaa usein kaksois-hermeneuttinen luonne. Tämä tapahtuu sen vuoksi, että ensinnäkin ihmistieteet hakevat materiaalin yhteiskunnan arjesta ja toiseksi tämän materiaalin pohjalta tehdään asiantuntijatulkintoja, ja nämä tulkinnat palautuvat takaisin yhteiskuntaan käytettäviksi käsitteiksi (Heiskala, 2000, s. 171). Sosiologian kaksoishermeneuttisesta luonteesta on keskusteltu paljon, mutta esimerkiksi taidehistoriassa tilanne saattaa olla ongelmallisempi tai kiistanalaisempi, sillä taidehistorioitsija ei välttämättä koe perinteisesti operoivansa arjessa. Myös taidehistorioitsija tekee tänä päivänä interventioita arkeen. Ja saattaa käyttää kriittisen teorian käsitteitä ja ajattelijoita avukseen,

kuten Michel Foucault'n, Karl Marxin, Sigmund Freudin ja Pierre Bourdieun tekstejä ja lähtökohtia. Lisäksi aineiston keruussa ja tiedon hankinnassa haastatellaan sekä kysytään. Kyse on siis asiantuntijatiedon kehittymisestä yhteiskunnallisen prosessin kautta itsereflektioksi (Heiskala, 2000, s. 213). Pierre Bourdieu vie itserefleksion omaan ajatteluunsa pohjautuen astetta pidemmälle, hän ei tyydy pelkästään hyväksymään itserefleksion luonnetta. Bourdieu painottaa, että tutkijat operoivat asemastaan käsin kenttien hierarkiassa. Ja sen vuoksi tutkijoiden tekemät interventiot eivät synny vain tiedonhalusta – vaan niilläkin omat yhteiskunnalliset intressit. Kysehän on viime kädessä tutkijan asemasta kentällä. (Heiskala, 2000, s. 213-214.) Tämä edellä mainittu koskee toki taidehistorioitsijaa ja tämän tutkielman tekijää. Bourdieun käsitteistöt ovat hyvin käytettyjä muun muassa taidehistoriallisissa tutkimuksissa, harvoin niissä kuitenkaan nostetaan esille läpinäkyvästi tutkijan itsensä ajamia intressejä. Tutkija muovaa omalla toiminnallaan todellisuutta. Tai on ainakin osana edellä mainittua prosessia.

2.5 Haastatteluiden toteutus, anonymiteetti ja analyysin periaatteet

Haastattelut ovat taidehistoriassa erittäin käytetty tiedonkeruun menetelmä, vaikka taidehistoriankirjoituksessa ei sinänsä perinteisesti viitata haastattelun erilaisiin metodeihin. On erittäin tunnettua, että taidehistorioitsijat ovat kautta aikojen haastatelleet taiteilijoita ja keränneet näin tietoa erilaisista prosesseista. Nykyään taidehistorian kenttä on lähentynyt kulttuurintutkimusta ja sosiaalitieteitä, ja tämä on näkynyt muun muassa taidehistorian väitöskirjoissa. Haastatteluilla on edelleen enemmänkin argumentaatiota ja tiedonhankintaa tukeva funktio kuin puhtaasti tiukka haastattelututkimuksellinen ote. (Rastenberger, 2015, s. 51-52.) Nyt käsillä oleva tutkielma hyödyntää haastatteluja yhtenä osana aineistoa. Tutkielmaa varten tehtyjen haastatteluiden merkitystä ei voi väheksyä, sillä tilausmuotokuvan on verrattain vähän tutkittu alue, ja nimenomaan taiteilijoilta odotetaan tilausmuotokuvan prosessin avaamista.

Tässä tutkielmassa hyödynnetään *teemahaastattelua*, engl. *focused interview*. Teemahaastattelua kutsutaan usein puolistrukturoiduksi haastatteluksi, koska haastattelun näkökulma, aihepiirit ja teemat ovat kaikille haastateltaville samoja. Tämän tyyppinen haastattelumenetelmä vaatii esivalmisteluita, joissa tutkija on alustavasti selvittänyt ilmiön prosesseja ja päätynyt tiettyihin oleuksiin. (Hirsjärvi & Hurme, 2011, s. 47-48.) Haastattelu on vuorovaikutustilanne, jossa on tavoitteena saada luotettavaa tietoa tutkimusalueesta. Haastattelussa on aina kyse kielen keskeisistä merkityksistä ja ihmisten tulkinnasta sekä siitä, miten merkitykset rakentuvat, synnyttäen uusia merkityksiä ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa. (Hirsjärvi & Hurme, 2011, s. 48-49.)

Tutkielman haastateltavat ovat valikoituneet institutionaalisin perustein ja suomalaisen taidekentän arvostuksin, joihin kuuluvat taiteilijajärjestön tai -liiton jäsenyys, kuvataidekoulutus ja apurahojen saaminen. Haastateltaviksi valikoituneita taiteilijoita voi pitää kiistattomasti itseään elättävinä ammattitaiteilijoina. (ks. Rensujeff, 2010, s. 19.) Tutkimuskysymysten kannalta on ensiarvoisen tärkeää, että haastateltavat taiteilijat ovat toteuttaneet uransa aikana tilausmuotokuvia ja heiltä on niitä kysytty tai tilattu. Tällä tavoin varmistetaan, että haastatteluista saadaan juuri käytännön tietoa tilausmuotokuvan näköisyyteen ja taiteen autonomiaan liittyvien seikkojen kohdalla. Kaikki haastateltavat taiteilijat ovat korkeasti koulutettuja ja he ovat toimineet kuvataiteen kentällä pitkään. Nykyaiteilijan koulutukseen kuuluu kyseisen käytettävän välineen hallinnan lisäksi yleensä teoreettisia opintoja, siksi suomalaiset nykyaiteilijat eivät ole tietämättömiä estetiikan ja taidehistorian teoreettisista keskusteluista tai taidekentän erilaisista rakenteista ja arvostuksista. Tämän vuoksi nykyaiteilijat ovat haastateltavina haasteellisia, sillä ensinnäkin taiteilijat pystyvät ammatistaan ja osaamisestaan käsin yhtäältä välttämään tai ohittamaan jonkin keskeisen teeman käsittelyn: he tavallaan saattavat taktikoida vastauksissaan, tai toisaalta he saattavat hyödyntää haastattelua oman asiansa ajamiseen. Kummassakaan edellä esitetystä vaihtoehdosta ei ole sinänsä mitään ongelmaa käsillä olevan tutkimuksen kannalta, tästä täytyy vain olla tietoinen.

Haastateltaviin otettiin ensisijaisesti yhteyttä puhelimitse ja kerrottiin lyhyesti tutkimuksen aihe sekä se, että haastattelu tullaan suorittamaan anonymisti. Tässä vaiheessa taiteilijat saattoivat todeta, että ”ei tässä ole mitään salattavaa”, mutta suomalaisen tilausmuotokuvia tuottavan taidekentän pienuuden vuoksi valikoitui kuitenkin haastatteluaineiston anonymiteetti – eli haastateltavat eivät esiinny tutkimuksessa omalla nimellään. Alustavan suostumisen jälkeen haastateltaville lähetettiin sähköposti, jossa sovittiin aika haastattelulle. Tutkimuksen eettiset periaatteet kerrottiin haastateltaville lyhyesti ennen haastattelun alkua: lähinnä koskien anonymiteettiä sekä haastatteluaineiston ja henkilötietojen säilytystä. Tässä on tarpeellista mainita, että tutkielman tekijä ei tuntenut haastateltavia henkilökohtaisesti entuudestaan, toisin sanoen haastateltavat eivät kuuluneet haastattelijan ns. henkilökohtaiseen ystäväpiiriin.

Hirsijärvi & Hurme (2011) eivät anna mitään yleispätevää kaavaa haastattelun pituudelle ja kestolle. Olennaista on, että haastattelusta saatava informaatio on riittävää. (Hirsijärvi & Hurme, 2011, s. 73-75.) Tämän tutkielman haastattelutilanteet kestivät pääsääntöisesti noin 45 minuuttia, yksi haastatteluista selkeästi pidempään. Haastatteluiden edetessä kävi ilmi, että alle tunnin kesto haastattelussa oli erittäin optimaalinen: ensinnäkin kyseisen aika riitti teemojen

läpikäymiselle ja toiseksi myöhempi litterointi ei koitunut ylitsepääsemättömäksi tehtäväksi. Hermeneuttisesti painottuneessa haastattelussa ei välttämättä tehdä selvää eroa luokittelun, analyysin ja tulkinnan välille. Tässä tutkielmassa hyödynnetään käytäntöä, jossa aineiston purku tapahtui litteroiden, sen jälkeen aineisto koodattiin tilausmuotokuvan kehää hyödyntäen ja lopuksi analysoitiin. (ks. Hirsijärvi & Hurme, 2011, s. 136.) On syytä painottaa, että haastattelut ovat avoimia monenlaisille tulkinnoille, ja ne pohjautuvat viime kädessä tutkijan ja aineiston väliseen vuoropuheluun (Jokinen, Juhila & Suoninen, 2016, s. 35). Haastatteluiden analyysi yhdistetään luvussa 5 käsiteltäviin avainteoiksi, sillä teokset tulivat luontevasti keskustelun alaisiksi haastatteluissa.

2.6 Tutkielman kulku

Tutkielma rakentuu periaatteessa kolmesta osa-alueesta, jotka kietoutuvat yhdeksi kokonaisuudeksi sisältäen: muotokuvia tilaavien instituutioiden tarkastelun, tilausmuotokuvien kontekstualisoinnin ja tilausmuotokuvia tehneiden kuvataiteilijoiden haastatteluiden analysoinnin. Nämä elementit punoutuvat luvussa 2 esiteltävän *Tilausmuotokuvan kehän* eri komponenttien väliselle dialogille. Luvussa 3 käsitellään muotokuvia tilaavien instituutioiden toimintaperiaatteita, tilausmääriä ja sopimuksia, luvussa 4 avainteoiksi toimivien tilausmuotokuvien syntyhistorian kontekstia ja luvussa 5 taiteilijoiden haastattelut rakentuvat synteetiksi yhdessä tutkielman avainteosten kesken.

3 Muotokuvakokoelmat ja muotokuvatilaukset vuosina 1990-2018

Tässä tutkielmassa tilausmuotokuvat liittyvät vahvasti tilaajien jo olemassa oleviin kokoelmiin ja tilauskäytäntöihin. Luvussa 3 käydään aluksi lyhyesti läpi muotokuvaan kuuluva kansallinen viitekehys. Tämän jälkeen alaluvuissa käsitellään tutkimuksen avainteoiksi toimivien muotokuvien tilaajatahot: Helsingin yliopisto, valtioneuvoston kanslia, eduskunta, Helsingin kaupunki, Helsingin yliopisto ja Suomen Pankki. Jokaisen tilaajatahon kohdalla selvitetään tilaajatahon historiallinen suhde muotokuvaan, tilattujen muotokuvien määrät vuosina 1990-2018 sekä tilausprosessin yleiset pääpiirteet. Tarkoitus ei ole tarjota kaiken kattavaa tarkastelua kyseisistä instituutioista, niiden kokoelmista tai kokoelmapolitiikasta – sellaisiakin tutkimuksia varmasti tarvitaan – lähinnä kirjauksia tilausmääristä, tilausmuotokuvan toteutustekniikoista sekä mahdollisista tilausprosessin reunaehdoista, jotka ovat syntyneet tämän tutkielman tuloksena. Muotokuvien lukumäärät ja käytetyt tekniikat esitellään alaluvussa 3.6

taulukoin (ks. Taulukko 1, s. 42). Lopuksi avataan tilaajatahojen tekemiä sopimuksia sekä niihin liittyviä havaintoja.

Suomalainen perinne maalauttaa muotokuva tunnetusta yhteisön jäsenestä juontaa juurensa Turun akatemiaan ja vuoteen 1654, jolloin kansleri Per Brahe lahjoitti akatemian kirjastoon muotokuvansa. Esikuvana tapahtumalle toimi Uppsalan yliopiston kirjasto ja Kuningatar Kristiinan toive akateemisten muotokuvien keräämisestä. (Vuorikoski, 2013, s. 85.) Suomessa tilausmuotokuvaan tai tilaustöihin verrattavissa olevat taideteokset ovat kuitenkin yleistyneet vasta 1800-luvun lopulla varakkaan porvariston sekä nousevan liike-elämän että teollisuuden seurauksena. Tunnettujen taiteilijoiden tilaukset ovat olleet 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa usein suurten yritysten, kuten Kansallis-Osake-Pankin, Kymiyhtiöiden ja Mäntän tehtaiden tapaisten toimijoiden toimeenpanemia sekä taiteesta kiinnostuneiden liike- ja teollisuusmiesten tilaamia. Suomessa taiteen kerääminen on alkanut varsin myöhään ja merkittävä osa yksityiskokoelmista rakentui juuri muotokuvien ympärille, sillä 1800-luvun lopussa suomalainen taidekauppa oli vielä kehittymätöntä ja teoksia oli saatavilla hyvin rajoitetusti. (Niinikoski, 2001, s. 28-29; Pettersson, 2001, s. 18-19.) Myös taideyhdistyksen perustamista vuonna 1846 voi pitää merkityksellisenä suomalaisen muotokuvan kehittymisen kannalta. Suomeen ei syntynyt erillistä, historiallista ja kansallista muotokuvakokoelmaa, vaikka sellaista kaavailtiin varsin pontevasti vuonna 1914 ja vielä 1920-luvun alussa tehtiin muotokuvahankintoja Suomen Taideyhdistyksen kokoelmiin. Suomen taideyhdistyksen kokoelma sisältyy nykyään Ateneumin taidemuseon kokoelmiin, mutta kokoelmaa ei ole jäsennetty muotokuvagalleriamaisesti henkilö edellä, vaan teokset ovat osa yleisiä taidekokoelmia, jossa järjestelyperusteet on rakennettu taiteilijoiden, aikakausien ja tyylien mukaan. (Palin, 2007, s. 22-24.) Suomalaiset muotokuvakokoelmat ovat varsin hajallaan erilaisten yritysten, kaupunkien, säätiöiden ja hallinnollisten toimijoiden ylläpitäminä. Esimerkiksi suomalaisissa pankeilla ja vakuutuslaitoksilla on perinteisesti melko mittavat muotokuvakokoelmat entisistä johtajistaan, joilla on haluttu viestiä katkeamatonta johtajuutta ja hallintaa sukupolvilta toisille (von Bonsdorff, 2000, s. 74).

Muotokuvalla on kehkeytynyt vankka asema kansallisen identiteetin rakentamisessa. Paraati-esimerkkinä kansallisen ja muotokuvan suhteesta voidaan pitää englantilaisen National Portrait Galleryn rakentumista nykyaikaisen elämän ja muotokuvan historian väliselle dialogille. Marcia Pointon (1993) mainitsee, että National Portrait Galleryn perustaminen 1800-luvun puolivälissä osoittaa tarvetta nykyaikaisten sankarien ja sankarittarien myyttisyyden esittämiselle ja halua visualisoida kansallista historiaa yksilöiden kautta. National Portrait Galleryn olemassaolo selit-

tää muotokuvan roolia kansallisessa elämässä (Pointon 1993, s. 9). Myös Ruotsissa muotokuvat on järjestetty omaksi kokoelmakseen 1800-luvun alussa ja niistä on rakentunut osa museaalista kulttuuriperintöä sekä kansallista identiteettiä. Ruotsin kansallismuseon muotokuvakokoelma käsittää nykyään noin 5000 teosta keskiajalta nykypäivään asti. Suurin osa kokoelmasta sijaitsee Gripsholmin linnassa. Kokoelma sisältää Ruotsin taidehistorian tärkeimpien muotokuva-maalareiden ja taiteilijoiden töitä, kuten David Klöcker Ehrenstrahlin, Alexander Roslinin, Anders Zornin ja Carl Larssonin teoksia.

Vaikka Suomessa ei rakentunutkaan kansallista muotokuvagalleriaa niin se ei tarkoita, että suomalaiset tilausmuotokuvat tai niihin ideologisesti läheisesti liittyvät monumentit ja pat-sashankkeet, olisivat kansallisista tavoitteista vapaita. Tuuli Lähdesmäki (2007) toteaa, että suurmiesten ja merkkihenkilöiden monumentit jatkavat 1800-luvun nationalistista ihannetta, jossa monumentit linkittyvät muistelukulttuuriin ja kansallisen jatkuvuuden ideaan (Lähdesmäki, 2007, s. 402). Juha-Heikki Tihinen (2017) mainitsee, että muistomerkit ja julkisen monumentit, ovat tavalla tai toisella aina kansallisia projekteja. Niissä valta konstruoituu ja tulee näkyväksi. (Tihinen, 2017, s. 161-173.) Martin Olin (2000) korostaa väitöskirjassaan, miten karoliinisen ajan muotokuvat tarjosivat nationalistisille ja romanttisille näkökulmille 1800-luvulla tarttumapinnan kansallisen luonteen esityksinä (Olin, 2000, s. 15-19). Kansallisella taiteella tarkoitetaan yleensä taidetta, jolla on taiteen ulkopuolisia tavoitteita, näin taiteella pyritään vahvistamaan yhteistä identiteettiä tai politiikkaa. Suomessa oli esimerkiksi vielä 1950-luvulla varsin tavallista kansallisen taiteen, suomalaisen taiteen ”kuviteltujen” ominaispiirteiden korostaminen ja kansainvälisten ilmiöiden karsastaminen. Taidekritiikeissä ja taidemaailman arvostuksissa muun muassa nonfiguratiivisia piirteitä aliarvostettiin. On kuitenkin tärkeää korostaa, että tässäkään ei ollut kyse mistään yhtenäisestä ajattelusuunnasta, sillä taiteilijoiden nuorempi siipi usein vastusti kansallisia tavoitteita. (Karjalainen, 1990, s. 71-73.) Edellä esitetyt havainnot pätevät myös nyt käsiteltävään tilausmuotokuvaan.

Suomen suurin muotokuvakokoelma *Galleria Academica* on Helsingin yliopistolla. Nykyään noin 1000 taideteosta käsittävä kokoelma koostuu kanslereiden, professoreiden, rehtoreiden, varakanslereiden ja entisten hallitsijoiden muotokuvista. Maalaukset muodostavat kokoelman ytimen, mutta myös veistoksia, reliefejä ja medaljonkeja kuuluu kokoelmaan. Turun palossa tuhoutui suuri osa muotokuvista ja vain 16 muotokuvaa on säilynyt Turun paloa edeltävältä ajalta. Suurin osa muotokuvista on itsenäisyyden ajalta. (Lilius, 1990, s. 7; Vuorikoski, 2013, s. 85.) Eduskunnan muotokuvakokoelma on yhteiskunnallisesti merkittävä kokoelma. Teosten luku-

määrään suhteutettuna se ei vedä vertoja Helsingin yliopiston kokoelmalle, mutta eduskunnan kokoelma tarjoaa mittavan läpileikkauksen ja näkökulman sekä Suomen poliittiseen historiaan että tunnettujen taiteilijoiden tekemiin muotokuvaan ja tilaustöihin.

Eräs tunnetuista suomalaisista muotokuvakokoelmista on Taidekoti Kirpilän kokoelma, joka on muotoutunut täysin erilaisesta lähtökohdasta kuin edellä esitetyt: käytännössä vain ihastuksesta kuvataiteeseen. Kirpilän muotokuvat eivät ole tilattuja ja ne eivät edusta erityistä kokoelmapolitiikkaa, silti Kirpilän muotokuvakokoelmasta on kehkeytynyt valikoivasti suomalaista modernia muotokuvaa esittelevä kokoelma (Palin, 2007, s. 26.) Samoin Sinebrychoffin taidemuseolla on maineikas muotokuvakokoelma, jonka taustalla vaikuttaa Paul Sinebrychoffin (1859-1917) mielenkiinto eurooppalaiseen muotokuvamaalaukseen, erityisesti 1600-1700-lukujen hollantilaiseen ja ruotsalaiseen muotokuvaan. (Eskelinen, 2017, s. 9.)

3.1 Helsingin yliopiston muotokuvakokoelma ja tilaukset

Helsingin yliopiston merkittävimmät muotokuvat sijaitsevat Helsingin yliopiston päärakennuksessa ja eräät Galleria Academican vanhimmista muotokuvista sijaitsevat päärakennuksen arvokkaassa pyhätössä, konsistorinsalissa, jossa seinää koristaa muotokuva Turun Akatemian ensimmäisestä kanslerista Per Brahesta 1600-luvulta. Konsistorinsalin päätyyn, puheenjohtajan tuolin taakse, on sijoitettu yliopistomiehenä ja poliitikkona tunnustetun Edvin Linkomiehen muotokuva. Viime aikaisimmat kanslerien muotokuvat sijaitsevat Helsingin yliopiston päärakennuksen henkilökunnan ruokalassa. Henkilökunnan ruokalassa sijaitsevat muun muassa Kari Raivion ja Thomas Wilhelmssonin muotokuvat.

Helsingin yliopiston kokoelma on karttunut vuosina 1990-2018 yhteensä 12 muotokuvalla. Tilausmäärä sisältää vain yliopiston omaehtoisesti tilaamat muotokuvat, ja siihen ei kuulu lahjoituksina tai muuta kautta saatuja muotokuvia. Helsingin yliopiston tilaamat muotokuvat sisältävät yhteensä kuusi rehtorien ja kanslerien muotokuvaa, neljä hallintojohtajan muotokuvaa sekä kaksi Kansalliskirjaston ylikirjastonhoitajan muotokuvaa. (P. Rainio, henkilökohtainen tiedonanto 20.2.2019.) Viimeisen kolmenkymmen vuoden aikana Helsingin yliopisto on tilannut muotokuvia tunnetuilta muotokuvamaalareilta, kuten muun muassa Timo Vuorikoskelta, Jaakko Sieväseltä, Pasi Tammelta, Riikka Lenkkeriltä ja Eeva Rihulta. Helsingin yliopisto tilaa nykyään enää vain kanslereiden ja rehtoreiden muotokuvat sekä joissain tapauksissa yliopiston johtoon kuuluvien muotokuvat. Esimerkiksi professorien muotokuvat päätyvät yliopiston omistukseen

muita reittejä pitkin, kuten erikseen perustettavan muotokuvatoimikunnan toiminnan tuloksena tai lahjoituksena. Joskus myös perikunta saattaa lahjoittaa jo olemassaolevan muotokuvan, tai yliopistolle tehtävään testamenttiin liittyy toivomus muotokuvan teettämisestä. Yliopistomuseo arvioi, että professorien muotokuvia tulee edellä mainituin perustein omistukseen vuosittain noin 8-15 teosta. (P. Rainio & L. Karppinen, henkilökohtainen tiedonanto 6.2.2019.)

Helsingin yliopistolla on tapana, että muotokuvattava päättää itsenäisesti valittavan taiteilijan. Tosin, jos muotokuvan kohteella ei ole mielessä tehtävään sopivaa taiteilijaa, niin yliopistomuseon amanuenssi saattaa ehdottaa muutamia ansioituneita taiteilijoita vaihtoehtoiksi. Kyseiset muotokuvat liitetään automaattisesti osaksi yliopiston muotokuvakokoelmaa. Helsingin yliopisto on päivittämässä ohjeistusta muotokuvien hankinnasta. Ohjeistus esitellään henkilökunnalle syyskuussa 2019. (M. Roitto, henkilökohtainen tiedonanto 24.8.2019.)

3.2 Suomen Pankin tilaamat muotokuvat

Suomen Pankin taidekokoelmaa pidetään eräänä kansakuntamme keskeisempänä kuvataiteen kokoelmana. Taidekokoelmassa on kaikkiaan 1200 teosta ja se kattaa laajan kirjon suomalaista kuvataidetta aina maalauksista grafiikan kautta veistoksiin. Tilatut muotokuvat käsittävät vain pienen ja melko itsenäisen osan taidekokoelmasta. Suomen Pankin taidekokoelman vanhimpia teoksia on J. E. Lindhin maalaama muotokuva laamanni Johan Sacklénista (1762–1840), Suomen Pankin johtokunnan ensimmäisestä puheenjohtajasta. Osa entisistä johtajien muotokuvista on aikojen saatossa siirtynyt muihin kokoelmiin, kuten esimerkiksi Erik Johan Löfgrenin vuonna 1871 maalaama Robert Trappin muotokuva, joka kuuluu nykyään Kansallisgallerian kokoelmiin. Tuoreimmat muotokuvatilaukset sijaitsevat Suomen Pankin rakennuksessa kolmella erillisellä käytävällä, joista on pääsy henkilökunnan työhuoneisiin.

Vuosina 1990-2018 Suomen Pankki on tilannut kaikkiaan kuusi muotokuvaa (Eeva Kristiina Lahtinen, henkilökohtainen tiedonanto 19.3.2019). Muotokuvatilauksista neljä on ajallaan tehtyjä muotokuvia Suomen Pankin pääjohtajista: Rolf Kullbergista, Sirkka Hämäläisestä, Erkki Liikasesta sekä post mortem -muotokuva kesken kauden kuolleesta Matti Vanhalasta. Lisäksi tarkastelun ajanjaksolla on maalattu Ahti Karjalaisen muotokuva sekä pääjohtaja Klaus Wariksen uudelleen maalattu tilausmuotokuva. Kaksi viimeksi mainittua muotokuvaa ovat erityisiä siksi, että niissä kiteytyy muotokuville hyvin tärkeä ja jännitteinen symboliarvo sekä taiteen arvottamiseen ja näköisyyteen liittyvä makukysymys. Ensinnäkin vuosilukuja tarkastellen käy

ilmi, että Ahti Karjalaisen muotokuva maalattiin vasta yli 10 vuotta pääjohtajuuden päätyttyä. Todennäköisesti tämä johtuu Karjalaisen erottamisesta Suomen Pankin pääjohtajan tehtävistä toukokuussa vuonna 1983. Tuolloin presidentti Koivisto erotti Karjalaisen vedoten muun muassa yleiseen etuun ja erottamisen jälkeen Karjalaisen henkilökohtainen elämä nousi iltapäivälehdissä skandaaliksi (Tauriainen, 1983, s. 72). Toiseksi Klaus Wariksen muotokuva on taas uudelleen maalattu 24 vuotta aiemmin toteutetun Unto Koistisen maalaaman muotokuvan tilalle, johtuen oletettavasti henkilökohtaisista mieltymyksistä ja kuvataidemausta Suomen Pankin johdossa. Uudempi Klaus Wariksen muotokuva on Friz Jakobssonin maalaama teos vuodelta 1994.

Suomen Pankissa pääjohtajan muotokuvan tilaamista käsitellään aina omana hankkeena, eikä se ole liitännäinen laajemmassa mielessä Suomen Pankin taidekokoelmaan. Muotokuvan tilausprosessi tulee työn alle Suomen Pankin taidetoimikunnassa yleensä silloin, kun pääjohtajan vaihtuminen tulee ajankohtaiseksi. Suomen Pankin taidetoimikunnan tehtävänä on valmistella muotokuvan hankintaa ja kartoittaa potentiaalisia muotokuvan tekijöitä, muotokuvan tekniikkaa, muotokuvan kohteen näkemyksiä ja muotokuvien hintatasoa. Tämän jälkeen Suomen Pankin johtokunta tekee päätösesityksen, jossa on ehdotus muotokuvan tekijästä, tekniikasta, sekä hinnasta ja aikataulusta. Johtokunnan päätöksen jälkeen asiasta tehdään taitelijan kanssa kirjallinen sopimus. Pääjohtaja ei siis päättää häntä koskevan muotokuvan teettämistä, vaan päätöksen tekee aina Suomen Pankin johtokunta. (H. Hämäläinen, henkilökohtainen tiedoksianto 25.6.2019.) Vuosina 1990-2018 Suomen Pankin tilaamia muotokuvia ovat maallanneet muun muassa Marjatta Tapiola, Tapani Raittila, Åke Hellman ja Anna Retulainen.

3.3 Valtioneuvoston kanslian tilaamat muotokuvat

Suomen presidenttien kaikki 12 muotokuvaa sijaitsevat tradition mukaisesti ripustettuna presidentin esittelysalissa ja sen odotussalissa Valtioneuvoston linnassa. Presidentin esittelysalissa on tällä hetkellä kahdeksan muotokuvaa: presidentti Sauli Niinistön muotokuva pitkän pöydän päässä, ja pöydän molemmilla sivustoilla seitsemän muotokuvaa Suomen ensimmäisestä presidentistä K. J. Ståhlbergista C. G. E. Mannerheimin kautta Juho Kusti Paasikiveen. Odotustilaan on sijoitettu presidentti Urho Kekkosen muotokuva, kuten myös presidenttien Mauno Koiviston sekä Martti Ahtisaaren että Tarja Halosen muotokuvat. Viimeisten vuosikymmenten aikana on ollut tapana, että uuden muotokuvan valmistuessa edellisen presidentin muotokuva siirtyy esittelysalista odotustilaan.

Tarkastelun ajanjaksolla presidenttien muotokuvat karttuivat kolmella teoksella: Kimmo Kaivannon maalaamalla Martti Ahtisaaren muotokuvalla, Rafael Wardin tekemällä Tarja Halosen muotokuvalla sekä 100:n taiteilijan toteuttamalla Sauli Niinistön yhteisteoksella. Presidentit ovat päättäneet perinteisesti itsenäisesti muotokuvatilaukseen valittavan taiteilijan, tosin 100:n taiteilijan kohdalla Niinistö valitsi työn toteuttamiseen valitut tuottajat Atro Linnavirran ja Anita Naukkarisen, ja tuottajat puolestaan valitsivat itsensä lisäksi 98 taiteilijaa taiteen kentältä toteuttamaan teosta.

Suomen presidenttien muotokuvat eivät ole tyyllillisesti kovinkaan yhtenäinen sarja, mutta silti presidenttien muotokuvien kokonaisuus näyttäytyy katkeamattomana linjana ensimmäisestä tasavallan presidentistä nykyiseen. Tarkempi tarkastelu kuitenkin kertoo, että muotokuvien tilauksessa on noudatettu erityyppisiä lähestymistapoja ja ne ovat keskenään eri kokoisia. Kaikkia presidenttien muotokuvia ei ole maalattu heti ensimmäisen kauden jälkeen, kuten nykyään on tapana ja muotokuvien maalauttamiseen on saattanut liittyä poliittisesti arkaluontoisia sävyjä. Tästä esimerkkinä on se, että sotasyllisyydestä vangittuna olevan Risto Rytin muotokuva maalautettiin vasta noin 10 vuotta presidenttiyden jälkeen ja se paljastettiin vuonna 1955. Ehkä yksi tunnetuimmista teoksista, presidentti Tarja Halosen muotokuvaa lukuun ottamatta, on C. G. E. Mannerheimin muotokuva, jonka valtioneuvosto todennäköisesti tilasi vuonna 1922 Eero Järnefeltiltä. Mannerheimin muotokuva on ajalta, jolloin hän toimi rahastonhoitajana eikä vielä suinkaan presidenttinä. Mannerheim valitsi itse taiteilijan ja se on silmiinpistävän perinteinen hallitsijamuotokuva kunniamerkkeineen ja miekkoineen. Itsenäisyyden ajalla Järnefeltistä muotoutui tunnettu teollistuvan ja vaurastuvan Suomen rahamaailman sekä politiikan edustajien muotokuvaaja. (Konttinen, 1992.) Muita tunnettuja muotokuvia ovat Tapani Raittilan maalaama muotokuva Urho Kekkosesta vuodelta 1958 sekä Antti Favénin maalaamat muotokuvat K. J. Ståhlbergista ja P. E. Svinhufvudista.

3.4 Eduskunnan muotokuvakokoelma ja tilaukset

Eduskunnan taidekokoelma rakentuu käytännössä useasta osasta, sillä Eduskuntatalon päärakennuksen kiinteät taideteokset ovat osa kokonaisuutta. Tässä mielessä J. S. Sirenin suunnittelemaa rakennusta voi pitää kokonaistaideteoksena. Muita kokoelman osia ovat muun muassa eduskunnan taidehankintatoimikunnan hankinnat, eduskunnalle annetut taidelahjat ja tietysti tämän tarkastelun kannalta kiintoisin kokoelma: eduskunnan muotokuvakokoelma (Hakala, 1994, s. 8-11.) Ennen 1930 lukua maalatut muotokuvat ovat olleet fyysisesti sijoitettuna muun muassa

Ritarihuoneelle ja Säätytaloon, kunnes vuonna 1931 kaikki teokset siirrettiin vastavalmistuneeseen Eduskuntataloon (Lindgren, 2007, s. 7-8).

Vuosina 1990-2018 eduskunnan muotokuvakokoelma karttui seitsemällä puhemiehen muotokuvalla ja yhdellä eduskunnan kirjaston ylikirjastonhoitajan tilatulla muotokuvalla. Veistoksia ei ole laskelmassa mukana, sillä tässä tutkielmassa on laajemminkin veistokset jätetty tarkastelun ulkopuolelle. Lisäksi Esko Ahon puhemieskausi oli kolmen viikon pituinen, joten hänestä ei ole maalattu puhemiesmuotokuvaa, ja Eero Heinäluoman muotokuvahanke ei ole vielä edennyt, vaikka se on tarkoitus toteuttaa (L.Lindgren, henkilökohtainen tiedonanto 14.3.2009).

Tutkielman tarkastelun kannalta olennaisin teos, Niilo Hyttisen maalaama eduskunnan puhemies Matti Ahteen muotokuva, on ripustettu puhemiehen edustustilan salonkiin (ks. kuva 2). Salonkissa on kaikkiaan viisi teosta muun muassa Pasi Tammen teos Riitta Uosukaisesta sekä Marjatta Tapiolan maalaus Sauli Niinistöä. Puhemiesten edustustilassa järjestetään lounaita ja päivällisiä erilaisille sidosryhmille sekä tilaa käytetään esimerkiksi kunniamerkkien jakoon.

Eduskunnan muotokuvakokoelma on tyyllillisesti varsin yhtenäinen, vaikka sen alkua sijoittuu vuoden 1863 säätyvaltiopäivien jälkeen tilattujen maamarsalkojen muotokuviiin. Yksikamarisen eduskunnan ensimmäinen puhemiehen muotokuva on Eero Järnefeltin maalaama suurikokoinen muotokuva, joka sekä kokonsa että myös kokovartaloposeerauksensa puolesta poikkeaa muusta kokonaisuudesta. Joka tapauksessa edustusmuotokuvaa tai hallitsijamuotokuvaa luonnehtivat määreet ovat säilyneet vuosikymmenien saatossa Eduskunnan muotokuvakokoelmassa. Jopa Elina Brotheruksen valokuvaama puhemies Maria Lohelan muotokuva vuodelta 2018 ei riko tradition liittoa, paitsi käytetyn valokuvatekniikan vuoksi. Tässä tarkastelussa muutamien muiden tilaajatahojen muotokuvissa on havaittavissa selkeämpiä epäjatkuvuuksia. Syy yhtenäiseen linjaan lepää todennäköisesti siinä, että eduskunnan muotokuvakokoelmaa hallinnoivat viime kädessä ammattimaiset taiteen asiantuntijat, kuten tehtävään nimetyt intendentit. Eduskunnan intendentti Liisa Lindgren kirjoitti eduskunnan muistiossa kansliatoimikunnalle 24.9.2007 seuraavasti, koskien Lipposen muotokuvaa: ”Perinteisesti mallilla itsellään on myös ollut mahdollisuus vaikuttaa taiteilijan valintaan. Toisinaan mallille on esitelty sopivina pidettyjä vaihtoehtoja, toisinaan malli on itsenäisesti valinnut kuvaajansa.” Tässä on korostettava, että julkisuudessa kuitenkin yleensä annetaan mielikuva eduskunnan puhemiehen täysin itsenäisestä päätöksestä, koskien taiteilijavalintaa.

3.5 Helsingin kaupungin muotokuvatilaukset

Helsingin kaupunki ryhtyi 1900-luvun alussa tilaamaan kaupungin merkittävistä luottamushenkilöistä muotokuvia 60-vuotispäivän kunniaksi. Ensimmäisenä varsinaisena tilattuna muotokuvana voidaan pitää senaattori Leo Mechelinistä (1839-1914) vuonna 1901 maalattua teosta, joka on Albert Edelfeltin käsialaa. Muotokuvagallerian johdonmukainen kartuttaminen alkoi 1930-luvulla ja 1950-luvulla apulaiskaupunginjohtajista ryhdyttiin ikuistamaan muotokuvia heidän jäädessään eläkkeelle. (Ortiz-Nieminen, 2013, s. 17-18.) Muotokuvan tilauksesta päätöksen tekee kaupunginvaltuusto, ja rahatoimikamari on mainittu kokoelmatietojen vanhemmissa muotokuvissa. Muotokuvat kuuluvat Helsingin kaupungin taidekokoelmaan ja osa teoksista on liitetty Helsingin taidemuseon kokoelmiin. (K. Nenonen, henkilökohtainen tiedonanto 25.1.2019.)

Helsingin kaupungin johtoa esittelevät muotokuvat on ripustettu kaupungintalon käytävälle ja kaupunginhallituksen istuntosaliin. Muotokuvia ei ole sijoitettu systemaattisesti yhteen tiettyyn tilaan, mutta useimmat tuoreimmista muotokuvista sijaitsevat istuntosalin edessä sijaitsevalla käytävällä. Aikavälillä 1990-2018 Helsingin kaupunki tilasi kaikkiaan 19 muotokuvaa kaupunginjohtajista, apulaiskaupunginjohtajista sekä kaupunginvaltuuston puheenjohtajista. Helsingin kaupungille muotokuvia ovat tehneet 1900-luvun alussa muun muassa Antti Favén, Verner Thomé ja Eero Järnefelt. Ja tutkielman tarkastelun välillä vuosina 1990-2018: Marjatta Tapiola, Kimmo Kaivanto, Elina Merenmies, Elina Brotherus, Julia Vuori ja Liisa Lounila. Helsingin kaupungin apulaiskaupunginjohtajien, kaupunginjohtajien ja valtuuston puheenjohtajien muotokuvissa on nähtävissä useita eri tekniikoita hyödyntäviä muotokuvia, aina perinteisistä öljyvärimaalauksista piirustuksen kautta valokuvaan ja videoon (ks. kuva 4).

3.6 Muotokuvien tilausmäärät ja käytetyt tekniikat vuosina 1990-2018

Tässä alaluvussa esitetään taulukoin keskeisten instituutioiden tilausmuotokuvien lukumäärät sekä käytetyt tekniikat. Helsingin kaupunki tilasi kaikkiaan 19 tilausmuotokuvaa kaupunginjohtajista, apulaiskaupunginjohtajista ja kaupunginvaltuuston puheenjohtajista. Helsingin yliopisto tilasi samalla ajanjaksolla 12 muotokuvaa ja eduskunta 8 muotokuvaa. Suomen Pankki on tilannut kaikkiaan 6 muotokuvaa, ja valtioneuvoston kanslia 3 muotokuvaa Suomen tasavallan presidenteistä. Erityisenä piirteenä on havaittavissa, että Helsingin yliopiston ja Suomen Pankin kaikki vuonna 1990-2018 tilaamat muotokuvat ovat öljyväriteoksia. Tässä laskelmassa ei ole mukana Helsingin yliopiston kokoelmiin lahjoitettuja teoksia, joissa on mukana muun muassa

valokuvateoksia. Muut instituutiot ovat tilanneet vaihtelevasti myös muilla tekniikoilla tehtyjä muotokuvia, varsinkin Helsingin kaupungin kokoelmiin kuuluu esimerkiksi valokuvateos ja videota hyödyntävä muotokuva. Suomen tasavallan presidentin muotokuvista Sauli Niinistön 100 taiteilijan mosaiikkityö identifioituu nykyaiteeseen, jossa on hyödynnetty sekatekniikkaa, erilaisia kolmiulotteisia ratkaisuja ja taiteen interventioita.

Taulukko 1. Tilausmuotokuvien keskeiset tilaajatahot vuosina 1990-2018 sekä muotokuvien tilausmäärät ja käytetyt tekniikat

Tilaaja 1990-2018	Tilattujen muotokuvien määrä	Maalaus (öljy, akryyli, piirros, pastelli)	Valokuva	Videoteos	Muu medium
Eduskunta	8	7	1		
Helsingin kaupunki	19	17	1	1	
Helsingin yliopisto	12	12			
Suomen Pankki	6	6			
Valtioneuvoston kanslia	3	2			1

Taulukon tilausmäärät eivät sisällä veistostilauksia. Tiedot on kerätty yhdistelemällä keskenään eri instituutioiden arkistomateriaaleja, asiantuntijoiden henkilökohtaisia tiedonantoja kokoelmista sekä kirjallisia lähteitä. Eduskunnan tilattujen muotokuvien määrä sisältää puhemiesten muotokuvien lisäksi ylikirjastonhoitajan muotokuvan. Suomen Pankin tilaukset sisältävät pääjohtajien ajallaan maalattujen muotokuvien lisäksi pääjohtaja Ahti Karjalaisen myöhemmin tilatun muotokuvan sekä pääjohtaja Klaus Wariksen uudelleen maalatun tilausmuotokuvan. Tasavallan presidentti Sauli Niinistön muotokuva, vuonna 2018 toteutettu 100:n taiteilijan teos, on eri tekniikoita hyödyntävä kolmiulotteinen mosaiikki, teos on merkitty kohtaan ”Muu medium”.

3.7 Muotokuvatilaukset ja sopimukset

Muotokuvien kohdalla kirjalliset sopimukset ovat Suomessa oletettavasti yleistyneet melko myöhään. Tässä mielessä muotokuvat erottuvat esimerkiksi julkisen taiteen hankinnoista ja veistoksista, joissa sopimukset ovat olleet arkea jo 1900-luvun alusta lähtien (ks. Tossavainen, 2012). Esimerkiksi nyt tarkasteltavien asiakirjojen valossa näyttää siltä, että eduskunnassa vielä 1990-luvun alussa muotokuvista oli tapana sopia suullisesti ja ainoana dokumenttina saattaa löytyä kansliatoimikunnan päätös, kuten Matti Ahteen muotokuvan kohdalla. Siksi Ahteen muotokuva edustaakin tässä aineistossa erityistapausta, josta ei löytynyt taiteilijan allekirjoittamaa sopimusta, tosin tilaus ei ole kyseenalainen. Vuodelta 1990 löytyy asiakirja, jonka kohdassa 10 eduskunnan kansliatoimikunta päätti maalauttaa Matti Ahteen ja Kalevi Sorsan muotokuvat eduskunnan kustannuksella.

Tätä tutkielmaa varten tilattiin sopimukset tai tilausta vahvistavat asiakirjat ensisijaisesti luvussa 5 käsiteltävien esimerkkiteoksien syntyhistorian selvittämiseksi. Edellä mainituista instituutioista pyydettiin kattavasti myös muita sopimuksia tarkasteltavaksi aikaväliltä 1990-2018. Kaikkiaan tätä tutkielmaa varten tutkittiin 20 sopimusta ja asiakirjaa. Näin syntyi kokonaiskäsitys sopimuksien sisällöistä sekä mahdollisista reunaehdoista koskien muotokuvatilauksia. Sopimuksia luettiin samalla periaatteella, joka jo esiteltiin hermeneuttisen ymmärtämisen strategiassa luvussa 2. Tutkielmassa katsotaan, että teksti avautuu kaikille jotka osaavat lukea ja irtautuessaan alkuperäisestä kontekstistaan se on vapaa uusille lukijoille – myös muille kuin taiteilijalle tai tilaajalle (Ricoeur, 2000, s. 148).

Valtioneuvoston kanslian, Suomen Pankin ja Helsingin yliopiston ja eduskunnan kohdalla saatiin kerättyä kaikki tarvittavat tilaussopimukset ja asiakirjat tarkastelun aikavälillä 1990-2018, mutta Helsingin kaupungin kohdalla joitakin tietoja jäi saamatta. Tämä ei kuitenkaan vaikuttanut tarkasteltavan aineiston valideettiin, sillä varsinaisista avaintöksistä saatiin sopimuksellinen informaatio kerättyä katkeamattomasti. Lisädokumenteista, kirjallisista tiedonannoista ja kirjallisuudesta pystyttiin lisäksi päättelemään ja laskemaan muotokuvatilauksien toteutuneet tilausmäärät. Kaikki sopimukset olivat suomenkielisiä ja useimmat hyvin niukkasanaisia. Ja kuten jo aiemmin teoriaosuudessa todettiin, tekstiä luetaan taidehistoriallisesta näkökulmasta, ei oikeustieteen alan sopimusteknisiin yksityiskohtiin puuttavana – joka ei olisi edes mahdollista tämän tutkielman yhteydessä. Tässä tarkastelussa kiinnostuksen kohteina ovat muun muassa muotokuvateoksen tekniikka ja koko, teoksen valmistamiseen käytetty aika,

mahdollinen näköisyyden tai kohteen kunnioittamisen vaatimus, joilla pyritään arvioimaan taiteilijan asemaa muotokuvan konventiossa ja autonomisena tekijänä. Sopimuksia tarkastellaan moderniin yhteiskuntaan kuuluvana normaalina ja ennustettavuutta lisäävänä toimenpiteenä, rationaalisena osana yksilöiden elämää sekä sosiaalisia ja taloudellisia suhteita (Weber, 1981, s. 277).

Tutkielman aineistoa kerätessä kävi ilmi, että osa tilaajien ja taiteilijoiden välisistä sopimusteksteistä merkittiin liikesalaisuuden piiriin kuuluviksi. Perusteena käytettiin: salassapidon JulKL 24 § 1 momentin 17 kohtaa, koskien julkisyhteisön liikesalaisuutta ja 20 kohtaa, koskien yksityisen liikesalaisuutta. Salassa pidettävä kohta koski lähinnä teoksien hintatietoja. Tutkimusprosessin edetessä kuitenkin suurin osa sopimuksista saatiin erityisillä luvilla sekä taiteilijoiden että tilaajatahojen myötävaikutuksella tarkastelun alaiseksi. Tässä on korostettava, että eduskunnan, valtioneuvoston kanslian ja Helsingin kaupungin kohdalla hintatiedot olivat jo lähtökohdaisesti julkisia. Kuitenkin koskien presidentti Sauli Niinistön muotokuvaa, osa suunnittelua koskevista dokumenteista merkittiin liikesalaisuuden piiriin kuuluviksi. Asiaan olisi voinut hakea valituskelpoista päätöstä, mutta se ei ollut tämän tutkielman kannalta olennaista saati tarpeellista. Sauli Niinistön muotokuvasta saatiin tutkittavaksi varsinainen tilaus sopimus, joka avaa tilausprosessia ja sen avulla voidaan tarkastella tämän tutkielman kannalta olennaisia kysymyksiä.

Valtioneuvoston kanslian tekemät sopimukset Kimmo Kaivannon ja Rafael Wardin kesken ovat täysin saman henkiset. Käytännössä molemmat sopimukset ovat miltei identtisiä. Ne pohjautuvat tekstillisesti nähtävästi jo aiempaan Mauno Koiviston muotokuvaa käsittävään sopimukseen vuodelta 1988, jossa taiteilijana toimi Jaakko Sievänen. Taidehistoriallisesti ne eivät sisällä mitään sellaista poikkeavaa tietoa, joka tämän tutkielman tarkastelussa olisi merkittävää esimerkiksi taiteilijan autonomian tai kohteensa esittämisen kannalta. Sopimukset ovat selkeäsanaisia ja käyvät läpi teoksen koon, tekniikan, toivotun valmistumisajankohdan ja muutamia olennaisia tekijänoikeuteen liittyviä seikkoja, kuten sen että presidentin muotokuvan tekijällä eli taiteilijalla ei ole oikeutta kopioida tilausmuotokuvaa: ”Taiteilija ei saa ilman tilaajan suostumusta kopioida tilausmuotokuvaa.” (VNK 698/240/88; 1248/25/96; 306/23/2002). Edellä oleva klausuuli koskee presidenttien Koiviston, Ahtisaaren ja Halosen muotokuvatilauksia koskevia sopimuksia. Tämän tutkielman kannalta on myös kiintoisaa, että sopimuksissa käytetään sanaa tilausmuotokuva. Ainoana poikkeuksena havaitaan, että Sieväsen, Kaivannon ja Wardin palkkioiden maksu on eronnut keskenään: maksut on suoritettu joko yrittäjästatuksen tai vero-

kortin mukaan. Tosin tämäkään tieto ei ole taidehistoriallisesti merkitykseltä, sillä esimerkiksi Tossavainen (2012) mainitsee väitöskirjassaan, että taide sekä taiteilijoiden työskentely ammattimaisesti on perinteisesti suljettu pois professiokeskustelusta, sillä usein taiteen tekemistä kuvataan muun muassa elämäntapana. (Tossavainen, 2012, s. 36.) Tässä tutkielmassa ei tehdä professiotutkimusta, mutta toki on selvää että sopimukset ovat osa kuvataiteilijoiden ammatinharjoittamista, käytännön osa muotokuvan tekoprosessia ja myös elinkeinoa. Lisäksi on havaittava, että taiteilijan neromyytin alasajoa on tehty useilla rintamilla viime vuosikymmeninä ja keskustelu on siirtynyt luontevasti taiteen ammattimaisuuteen ja oman työn arvostukseen. Samalla suomalaisessa taiteessa markkinaperusteinen toimintamalli on saanut jalansijaa. (Piispa & Salasuo, 2014, s. 29-33.)

Helsingin kaupungin sopimus Pekka Korpisen muotokuvasta vastaa hyvin pitkälle edellä mainittujen sopimusten henkeä. Eräänä kuriositeettina Helsingin kaupungin ja Merenmiehen välisessä sopimuksessa mainitaan: ”Taiteilijalla on oikeus päättää, saattaako hän työn loppuun vai purkaako hän sopimuksen, jos hän ei pysty suorittamaan tehtäväänsä muotokuvan kohteena olevasta henkilöstä johtuvista syistä” (Sopimus Pekka Korpisen muotokuvasta 21.1.2008). Kyseinen ehto on mielenkiintoinen. Se käytännössä takaa taiteilijalle melkoisen autonomian, mitä sitten ikinä ehto ”muotokuvan kohteena olevasta henkilöstä johtuvista syistä” tarkoittaakaan. Toisaalta sitä voi tulkita myös pragmaattisemmin. Muotokuvien tilaussopimuksissa yleensä todetaan, että jos muotokuvan kohde kuolee ennen kuin teos saatetaan loppuun, taiteilijalla on silloin yleensä mahdollisuus harkita: saattaako hän työn loppuun vai ei. Tämä on olennaista, sillä perinteisessä muotokuvataiteessa on merkittävää, tehdäänkö teos elävästä ihmisestä vai esimerkiksi jo edesmenneen henkilön valokuvista. Tämä aihe nousi esille myös erään taiteilijan haastattelussa. Tosin tähän problematiikkaan ei voida tämän työn puitteissa syventyä. Helsingin yliopiston ja eduskunnan tilaussopimukset olivat tässä aineistossa yksiselitteisimpiä ja ne eivät sisältäneet kysymyksiä herättäviä sopimusehtoja.

Valtioneuvoston kanslian tilaussopimus presidentti Niinistön muotokuvasta on poikkeus edellä mainittuihin sopimuksiin verrattuna. Taiteilijan vapaus ja asema asettuvat taidehistoriallisesti ja yhteiskunnallisesti erikoiseen asemaan vuonna 2018 paljastetussa, 100:n taiteilija yhteisteoksessa. On ymmärrettävää, että 100:n taiteilijan toiminta toisistaan tietämättä, kahden nimetyn tuottajan johtaessa operaatiota kuin tehtaassa, saattaa aiheuttaa hermostuneisuutta virkakoneistossa. Mutta samalla siinä on jotain, joka muistuttaa miltei toimintaa totalitäärisessä valtiossa:

Tuottajat vastaavat siitä, että Teos ja Osateokset eivät ole loukkaavia tai hyvän tavan vastaisia ja että Teos ja Osateos täyttävät tässä sopimuksessa määritellyt vaatimukset siten, että Osateoksesta voidaan muodostaa Teos tämän sopimuksen mukaisesti. (VNK/ 881/ 04/ 2017.)

Taiteilijalla on ilmaisunvapaus oman palan toteuttamiseen. Taiteilijan on kuitenkin kunnioitettava Valokuvan sisältöä osuudessaan ja toistettava se parhaaksi katsomallaan tavalla. Osateos ei saa olla loukkaava tai hyvän tavan vastainen. (VNK/ 881/ 04/ 2017.)

Niinistön muotokuva pohjautuu valokuvaan ja huoli toteutuksen näköisyydestä ja muotokuvallisuudesta paistaa sopimuksessa läpi. Mutta samalla herää kysymys, miksi tuottajien valitsemiin taiteilijoihin ja heidän harkintaansa ei luotettu? On selvää, että 100 itsenäisesti ajattelevaa taiteilijaa on melkoinen joukko hallittavaksi, mikä saattaa herättää virkamieskunnassa pelonsekaisia tunteita, mutta hengeltään sopimus ei vastaa nykyistä taiteen autonomian periaatetta. Varsinkaan kun taiteen vapaus on perustuslakiin kirjattu. Ja tarkasti muotoillusta tilaussopimuksesta huolimatta muotokuvatehtaassa syntyi kapina. Helsingin Sanomat uutisoi 22.5.2018 seuraavasti: ”Presidentti Niinistön virallisesta muotokuvasta paljastui yllätys – Kuvapari osoittaa, että poski kuuluukin afganistanilaiselle turvapaikanhakijalle.” (Vaarala, HS 22.5.2018). Valokuvataiteilija Päivi Koskinen tunnustaa, että kyseessä on nykytaiteen interventio, joka toimii tietysti paremmin yllätyksenä ja arvoituksena, sillä toteutuksen tavasta tuskin olisi voinut keskustella muotokuvan tuottajien ja kohteen kanssa etukäteen. Koskinen katsoo, että hänellä oli vapaat kädet valokuvataiteilijana toteuttaa oma palansa muotokuvaan, oman taiteensa keinoin. Koskinen tuo esille hänelle tärkeän aiheen presidentin kaudesta: turvapaikanhakijoiden ihmisarvon ja aseman Suomen moninaisuudessa. (P. Koskinen, henkilökohtainen tiedonanto 18.10.2019.)

Tutkielman aineiston tarkastelussa löytyi myös eräs sivulöydös, joka avaa näkymiä taiteilijan asemaan markkinoilla: On selvää, että tämän tutkielman päätehtävänä ei ole tutkia muotokuvien hintakehitystä – koska se vaatisi kokonaan oman opinnäytteen – mutta on hyvä tuoda esille muutamia havaintoja, jotka aukeavat melko nopeasti tarkastelemalla taiteilijoiden tekemiä sopimuksia muotokuvatilauksista. Tässä on huomioitava, että aineistosta ei voi tehdä suoria yleistyksiä muotokuvateosten hinnoista aineiston rajallisuuden vuoksi. Lisäksi yksittäisten taiteilijoiden palkkiot muotokuvista määräytyvät voimakkaasti taiteilijan nimen ja tunnettuuden mukaan, joten palkkioiden keskinäinen vertailu on käytännössä mahdotonta. Tunnetut taiteilijat voivat pyytää markkinoilla teoksistaan enemmän kuin tuntemattomat. Näinhän asia on myös bourdieulaisittain. Tosin tässä täytyy huomioida, että kovinkaan tuntemattomat taiteilijat eivät edes yleensä pääse tekemään nyt tarkastelun alaisia tilaustöitä. Kuitenkin se mikä on kiinnos-

tavaa, että tietyt taiteilijat ovat nimenomaan 1990-luvulla pystyneet hinnoittelemaan itsensä erittäin korkealle.

Sopimuksien valossa näyttää siltä, että 1990-luvulla muotokuvista on maksettu merkittäviä summia, kun taas 2000-luvulla hinnat eivät enää juurikaan ylety 1990-luvun huippuhintoihin. Lisäksi on huomioitavaa, että 1990-luvulla kun huippuhintoja on maksettu, Suomi on vasta ollut toipumassa 1990-luvun lamasta. Tämä mahdollisesti todentaa käytännössä, että taidemaailma on melko autonominen osajärjestelmä, jolla on omat sääntönsä. Kysymykseksi nousee, miksi taiteilijat ovat sopeutuneet 30 vuoden aikana käytännössä aleneviin tai ainakin paikallaan polkevaan hintakehitykseen? Samanaikaisesti suomalaisen palkansaaajan ansiot ovat nousseet Tilastokeskuksen mukaan noin 100 prosenttia. On oletettavaa, että taiteilijoiden neuvotteluasemat ovat heikentyneet 2000-luvulla, mutta toisaalta taiteilijoille voi olla kyse muusta kuin rahallisesta arvosta. Merkittävä muotokuvatilaus antaa taiteilijalle tilaisuuden tulla osaksi taiteen kaanonin ja tunnettua kokoelmaa. Tämä on käynyt ilmi muun muassa taidehistoriallisessa Edelfelt-tutkimuksessa. Tutta Palin (2004) avaa Louis Pasteurin muotokuvatilauksen taustaa vuodelta 1885 ja toteaa, että kyseessä oli todennäköisesti epämuodollinen tilaus, jonka taustalla oli Bertel Hinzen mukaan Pasteurin pojan Jean-Baptisten ajatus. Pasteurin muotokuva oli nähtävästi sekä Pasteurille että Edelfeltille tärkeä hanke, joka toisi edustavasti esille molempien elämäntyön. Äidilleen lähettämissä kirjeissä Edelfelt tuumii, että onnistuessaan työ saattaa niittää hänelle kunniaa. Muutamissa kirjeissä hän kertoo, miten yhtäältä Pasteur on pyytänyt Edelfeltiä poistamaan maalauksesta mikrobipullon ja laittamaan sen tilalle suuren lasikuvun ja toisaalta lisäämään teokseen muun muassa joutsenkaulaisia lasikolveja. (Palin, 2004, s.146-147.) Toki on huomioitava, että edellä esitetty Edelfeltin muotokuvaprojekti sijoittuu ajallisesti tämän tarkastelun ulkopuolelle. Ja se on yksittäistapaus. Mutta ehkä hetkittäin muotokuvatilauksissa piilee taiteilijalle muutakin vaihtoarvoa kuin puhtaasti taloudellinen arvo.

Tarkastelun aikavälillä 1990-2018 käy ilmi, että tässä aineistossa korkein yksittäinen rahallinen suoritus on maksettu vuonna 1997 taiteilija Kimmo Kaivannolle presidentti Martti Ahtisaaren muotokuvan maalaamisesta. Tuolloin Kaivannolle maksettiin 165 000 markkaa, joka vastaa Tilastokeskuksen rahanarvonmuuntimella elinkustannusindeksiin sidottuna vuoteen 2018 muutettuna noin 38 000 euroa. Merkittävää asiasta tekee sen, että vuoteen 2018 mennessä aineistosta ei löytynyt tätä ylittävää hintatietoa. 1990-luku näyttää muutenkin hintatietojen valossa korkeasuhteelta: Suomen Pankin tilaamasta muotokuvasta on vuonna 1994 maksettu vuoteen 2018 muunnettuna noin 28 500 euroa ja eduskunnan 1995 tilaamasta muotokuvasta

noin 23 500 euroa. Nämä hinnat on ylitetty vasta eduskunnan tilauksia koskien vuonna 2012 ja Suomen Pankin kohdalla vuonna 2018. Tämä on aihepiiri, joka vaatisi osakseen selvitystyötä ja tutkimusta.

Tossavainen (2012) esittää, että esimerkiksi kuvanveistäjä Emil Wikströmille oli jo 1900-luvun alussa sopimusten ja tekijänoikeuksien tuntemus kilpailuvaltti ja merkittävä osa Wikströmin ammatillista identiteettiä ja osaamista (Tossavainen, 2012, s. 198.) Tässä mielessä tuskin nyt sopimusten merkitystä on syytä väheksyä vuosina 1990-2018. Sopimusten merkitys ja erilaisten oikeuksien tuntemus on nykytaiteilijalle yhä merkityksellisempää. Tilaussopimus kuuluu siis olennaisena osana tilausmuotokuvan prosessiin ja erilaiset sopimukset ovat nykytaiteen alueella tunnettuja. Tänä päivänä esimerkiksi nykytaiteen museot tilaavat nykytaideteoksia varta vasten ja jotkut nykytaiteilijat eivät toimi ilman tilausta. Sopimusten tärkeydestä puhuu se, että muun muassa Kuvataideakatemiassa on otettu opetusohjelmaan ”Taiteilija yhteiskunnassa” -tyyppisiä opintokokonaisuuksia, joissa tulevat kuvataiteilijat tutustuvat sopimuksien ja yksinyrittämisen käytäntöihin, apurahatyöskentelyn ja residenssihakujen ohella. Kaupalliset ja yrittämiseen liittyvät käytännöt ovat lähentyneet taiteen kenttää ja tulleet hyväksyttäväksi ja ajankohtaisiksi. Suomalaiset taiteilijaliitot ovat olleet aktiivisia sopimusasioissa 2000-luvulla: Suomen Taiteilijaseuralla on esimerkiksi nykyään tarjolla omia sopimuspohjia jäsenilleen tilauksia varten. Vielä 1990-luvulla sopimuspohjat liittyivät vain näyttelytoimintaan, joissa käytiin läpi gallerioiden ja taiteilijoiden vastuut ja velvoitteet (E. Vesikansa, henkilökohtainen tiedonanto 30.10.2019).

4 Tapausesimerkkejä suomalaisista tilausmuotokuvista vuosilta 1990-2018

Tässä luvussa käsiteltävät tilausmuotokuvat ovat valikoituneet tarkastelun alaiseksi useastakin syystä. Ensinnäkin kaikista teoksista on jäljitettävissä kirjallinen sopimus tilaajan ja taiteilijan välillä tai tilauksen vahvistava dokumentti. Toiseksi teokset edustavat kokonaisuudessaan tilausmuotokuvan moninaisuutta, mutta samalla osa teoksista rikkoo lajityypin perinteisiä konventioita. Kolmanneksi ne ovat valikoituneet tarkasteltavien instituutioiden kautta, joten kaikki viisi instituutiota tulevat myös teoksissa esille. Tässä luvussa käydään tilausmuotokuvien kontekstualisoinnin jälkeen läpi tilausmuotokuvien ripustukseen liittyviä havaintoja sekä vastaanottoon liittyvää problematiikkaa.

4.1 Eduskunnan puhemies Matti Ahteen muotokuva

Kansliatoimikunta päätti esittelijän esityksen mukaisesti, että eduskunnan edellisen puhemiehen Matti Ahteen ja puhemies Kalevi Sorsan muotokuvat maalautetaan aikaisemman noudatetun käytännön mukaan eduskunnan kustannuksella ja siten, että muotokuvat maalaavien taiteilijoiden valinta jätetään puhemiesten itsensä tehtäväksi. (Kansliatoimikunnan pöytäkirja N:o 1/1990.)

Vuonna 1990 eduskunnan kansliatoimikunta teki päätöksen Matti Ahteen muotokuvan hankinnasta ja vuonna 1991 Niilo Hyttisen maalaama muotokuva Ahteesta paljastettiin (Lindgren, 2007, s. 73). Hyttisen muotokuva Ahteesta erottuu eduskunnan muista puhemiesten muotokuvista varsinkin kompaktin punaisen väripinnan ja Ahteen yllä olevan puvun kuvitusmaisesta otteesta, johon yhdistyy näköinen ja tunnistettava kasvo – graafisten pintojen hallitessa maalauspintaa. (ks. kuva 2.) On sanottu, että Niilo Hyttinen sai vaikutteita pop-taiteesta, ja ainakin Matti Ahteen muotokuvassa on havaittavissa kyseisiä piirteitä. Mutta aikakauden virtauksien ohella Niilo Hyttinen tunnettiin ensisijaisesti pohjoisen syrjäseutujen kuvaajana, jonka teoksissa yhdistyivät rakennemuutoksen kasvot ja jopa huumori.

Matti Ahde valitsi Niilo Hyttisen taiteilijaksi täysin itsenäisesti. Matti Ahde mainitsee kaksi perustetta valinnalleen: Ensinnäkin hän halusi, että taiteilija on Oulun vaalipiirin alueelta, pohjoinen taiteilija. Toiseksi Matti Ahde tunsu Niilo Hyttisen entuudestaan sekä hänen töidensä kautta että henkilökohtaisesti, vaikka he eivät sinänsä olleet läheisiä ystäviä. Ahde jatkaa ja kertoo: ”Minulla oli hyvä käsitys Niilosta. Olin nähnyt hänen muotokuviaan eri puolilla. Hänellä oli selvästi oma tyyli ja tapa tehdä muotokuvia. Kävin hänen luonaan muistaakseni neljä kertaa istumassa, kaksi kertaa Oulussa ja kaksi Puolangalla. Hyttinen aloitti aina istunnon ottamalla valokuvia, lähinnä yksityiskohtia, kuten esimerkiksi korvasta. Mutta kasvoista hän ei ottanut valokuvia. Hän maalasi kasvot mallista. Muotokuvan kohde on tietysti jäävi arvioimaan muotokuvansa taiteellisia ansioita, mutta silti on todettava, että Hyttisen maalaamasta muotokuvasta löydän itseni. Se on monipuolinen.” (M. Ahde, henkilökohtainen tiedonanto 27.8.2019.)

Niilo Hyttinen (1940-2010) maalasi uransa aikana kymmeniä tilausmuotokuvia. Hyttinen ei pitänyt tilausmuotokuvia muusta tuotannosta erillisinä töinä, vaan ne lomittuvat luontevasti hänen muuhun tuotantoonsa. Hyttinen oli varauksetta kiinnostunut ihmisestä, edusti kuvattava sitten pohjoisen tavallista kansaa tai eliitin edustajaa. Hyttinen ei ahnehtinut tilauksia, vaan hän otti keskimäärin kerran vuodessa muotokuvatilauksen vastaan. Tämä järjestely saattoi pitää hänen suhtautumisensa tilauksiin mutkattomana ja samalla se tarjosi käytännössä ajan jakamisen

tilaustöiden ja muiden ihmistä esittävien maalauksien välillä. Hyttisellä oli tapana jättää tilattu työ välillä lepäämään ja jatkaa muiden maalauksien parissa. Hyttinen aloitti työskentelyn yleensä luonnostellen muotokuvan kohdetta ja hän hyödynsi valokuvia yksityiskohdista tai muotokuvaan liittyneistä esineistä. Vaikka Hyttinen lähti siitä, että muotokuvan pitää olla kohteensa näköinen, ei näköisyyden tavoittelu saanut kuitenkaan yliotetta, vaan tavoitteena oli kokonaisuutena onnistunut maalaus. (A. Hyttinen & H. Hyttinen, henkilökohtainen tiedonanto 26.8.2019.)

Matti Ahteen muotokuvaa määrittelevä punainen väri johdattelee ehkä liiankin arvaten ideologioiden äärelle. Tosin tässä tapauksessa ainakaan muotokuvan kohde ei vaikuta asiaan tyytymättömältä, sillä Matti Ahde kommentoi teosta Turun sanomille vuonna 2007 seuraavasti: ”Olin puhemiehenä nuori ja vasemmistolainen, ja kuvassa on paljon sitä informaatiota.” (Luotonen, TS 16.6.2007).

4.2 Suomen Pankin pääjohtaja Erkki Liikasen muotokuva

Taiteilija valmistaa tilaajalle pääjohtaja Erkki Liikasen muotokuvan, jonka koko on noin 120x90 cm tai muuten lähellä tätä kokoluokkaa. (Muotokuvan tilaussopimus Erkki Liikasen muotokuvasta Anna Retulaisen ja Suomen Pankin välillä 19.9.2018).

Erkki Liikanen pyysi Suomen Pankin taidetoimikunnalta ehdotuksia tulevasta muotokuvan tekijästä. Tarjolla oli muutamia nimiä: perinteisiä muotokuvamaalareita sekä uudemman polven taiteilijoita. Erkki Liikanen kertoo, että hän halusi taiteilijaksi rohkean valinnan, joka saisi toteuttaa teoksen vapaasti. Ja samalla hyvällä muotokuvalla olisi mahdollisuus edistää taidetta. Liikanen toteaa, että hän oli Henri Matissen kirjaa lukiessaan havainnut, että valokuva on vapauttanut taitelijan näköisyydestä. Näköisyydellä ei siis ollut tulevan teoksen kannalta merkitystä, sillä valokuvamaisia töitä oli Liikasen mielestä jo tarpeeksi. Lopulta muotokuvan tekijäksi valikoitui Anna Retulainen, nykytaiteilija, joka ei ole perinteisessä mielessä muotokuvamaalari. Istuntoja oli Liikasen mukaan muutamia ja tapahtumapaikkana hänen kotinsa ja elämän keskeinen paikka: olohuone. Istunnot olivat enemmänkin oleskelua ja musiikin kuuntelua, tosin maalauksessa näkyvä sininen takki piti olla puettuna päälle. Retulainen teki kymmeniä luonnoksia ja lopuksi Retulainen halusi olla yhden päivän yksin Liikasen kotona. Yksin vietetystä ajasta syntyi muotokuvan oheen toinen teos, joka päättyi lopulta Liikaselke. Teoksessa Liikanen on poistumassa kodistaan. (E. Liikanen, henkilökohtainen tiedonanto 4.9.2019.)

Liikasen muotokuva valmistui 2018 ja se paljastettiin Suomen Pankissa 25.1.2019. Lehdissä kommentoitiin teosta vaimeasti, tosin Image-lehti teki laajan artikkelin muotokuvaprojektista. Kauppalehti oli yksi ainoita uutiskanavia, jossa teos nostettiin esille. Kauppalehden mukaan pääjohtaja Olli Rehn toi esille paljastuspuheessaan, että taiteilija on saanut aina liikkeessä olevan kohteensa kiinni: ”Tämä maalaus ei ole vain muotokuva, vaan se on myös tärkeä osa pankin nykytaiteen kokoelmaa” (Soisalon-Soininen, KL 25.1.2019). Taiteilija Anna Retulainen totesi lausunnossaan seuraavasti: ”Taide ei saa alistua valtarakenteille, se ei saa pyrkiä miellyttämään, sen täytyy olla itsenäistä ja vapaata. Muuten siitä tulee merkityksetöntä. Muotokuvamaalauksen täytyy olla taideteos, se ei saa olla pelkkä kuva.” (Anna Retulainen 25.1.2019).

Anna Retulainen (s. 1969) on nykytaiteilija, jonka teoksia on hankittu muun muassa Kiasman, HAM:in, Amos Andersonin, Koneen säätiön ja Saastamoisen säätiön kokoelmiin. Retulainen työittää teoksiaan muistia hyödyntäen. Mika Hannulan kokoamassa teoksessa *Maalauksesta – esseitä ja keskusteluja* Retulainen avaa maalausprosessiaan ja toteaa seuraavasti: ”Maalaan muistin pohjalta, maalaukset ovat yrityksiä palata takaisin. Ne ovat etääntyneet alkuperäisestä kokemuksesta, mutta tekevät siitä samalla näkyvän katsojalle”. (Retulainen, 2015, s. 10.) Myös Liikasen muotokuvassa on havaittavissa jotain muistinvaraista, joka toisaalta on hyvin ominaista muotokuvan lajityypille. Kiintoisana yksityiskohtana todettakoon, että Retulaisen maalaaman muotokuvateoksen mustassa kehyksessä on tarkoituksella tehty maalinroiske. Tämä lisää teoksen epäkonventionaalisuutta tilattujen muotokuvien hillityssä traditiossa. (ks. kuva 3.)

4.3 Helsingin kaupungin apulaiskaupunginjohtaja Pekka Korpisen muotokuva

Taiteilijalla on vapaus päättää teoksen muotoon ja sisältöön liittyvistä seikoista [...] Taiteilijalla on oikeus päättää, saattaako hän työn loppuun vai purkaako sopimuksen, jos hän ei pysty suorittamaan tehtäväänsä muotokuvan kohteena olevasta henkilöstä johtuvista syistä. (Sopimus 21.1. 2008, Pekka Korpisen muotokuvasta.)

Elina Merenmiehen vuonna 2010 paljastettu muotokuva Helsingin apulaiskaupunginjohtaja Pekka Korpisesta herätti julkisuudessa kummastusta. Muotokuva, jossa kasvot kuin pyyhittyä pois, ei kerännyt juurikaan kansalaisten keskuudessa myötätuntoa. Helsingin Sanomat kirjoitti teoksesta paljastustilaisuuden jälkeen: ”Sumea. Arvoituksellinen. Erikoinen. Vaikea tunnistaa.” Samaisessa Helsingin Sanomien artikkelissa itse apulaiskaupunginjohtaja Korpinen totesi: ”Maalaustaide ei saa olla liian helppoa ja itsestään selvää, vaan sen täytyy pysäyttää. Tämä muotokuva poikkeaa siinä rivistössä, johon se asetetaan.” (Salmela, HS 23.11.2010.)

Pekka Korpisella oli alusta lähtien ajatus ei-näköisestä muotokuvasta. Korpista voi pitää valistuneena taidekentän tuntijana, sillä hän on toiminut muun muassa Kuvataideakatemian neuvottelukunnassa ja tukisäätiössä. Pohtiessaan tulevaa muotokuvaansa hänellä oli aluksi mielessä abstrakti installaatio taiteilija Nina Roosin tekemänä, mutta teos olisi ollut teknisesti liian hankala toteuttaa lukuisine reunaehtoineen, ja sen hinta oli yli Helsingin kaupungin sietokyvyn. Lisäksi teokselle olisi tarvittu muun muassa oma seinä sekä valaistus. Kun kävi ilmi, että installaatio ei ole toteuttamiskelpoinen, Korpinen sai vihjeen taiteilija Elina Merenmiehestä vieraillessaan Kuvataideakatemiassa. Korpinen kertoo, että häntä viehättää Merenmiehen maalauksessa Hommage-tyyppinen ratkaisu, jossa kasvot on peitetty (ks. kuva 4). Hän jatkaa, että tehtävissä joissa hän on toiminut: julkisuuskuva ei ole sama kuin oma persoona. Siitä huolimatta teoksen istuma-asento on Korpisen mukaan hänelle ominainen. (P. Korpinen, henkilökohtainen tiedonanto 29.8.2019.)

Elina Merenmies työsti Korpisen muotokuvaa kiireettömästi miltei kolme vuotta. Siihen asti, kunnes Helsingin kaupunki ryhtyi jo hoputtamaan taiteilijaa, jotta teos voitaisiin vihdoinkin paljastaa. Merenmies kertoo, että hän teki Korpisesta useita versioita, myös yhden perinteisessä mielessä näköisen version. Mutta lopulta muotokuvaksi valikoitui tänä päivänä Helsingin kaupungintalon käytävällä oleva teos, joka on taiteilijan mukaan selkeä osa hänen tuotantonsa jatkumoa ja taidettaan. (E. Merenmies, henkilökohtainen tiedonanto 31.8.2019.)

Elina Merenmies (s.1967) tunnetaan kuvataiteilijana piirustuksien ja maalauksien alueella. Merenmiestä voi pitää temperamaalauksen, jo kerran kadotetun tradition, elinvoimaisena jatkajana. Hänen teoksiaan on muun muassa Kiasman, HAM:in ja Amos Andersonin kokoelmissa. Merenmiehen maalaama Korpisen muotokuva yhdistää myöhäiskeskiaikaisen temperan ja öljyn sekatekniikkaa ja modernia ajan henkeä. Se on selkeä muotokuva kasvottomuudesta huolimatta, viittauksena fyysiseen asentoon ja tiettyyn ihmiseen: Pekka Korpiseen istumassa.

4.4 Helsingin yliopiston kansleri Thomas Wilhelmssonin muotokuva

Taiteilija sitoutuu maalaamaan kooltaan noin 105 cm x 81,5 cm kokoisen muotokuvan. Maalaus luovutetaan tilaajalle ja sijoitetaan osaksi Galleria Academicaa. Tämän lisäksi sopimukseen sisältyy toinen, kooltaan pienempi muotokuva, joka luovutetaan Thomas Wilhelmssonille. (Sopimus kansleri Thomas Wilhelmssonin muotokuvan maalaamisesta 7.11.2004. Sopimus: 062851.)

Thomas Wilhelmsson lähti taiteilijan kartoittamisessa siitä, että yliopiston kokoelmissa ei vielä olisi valituksi tulevan taiteilijan töitä. Wilhelmsson muotoileekin muotokuvaprojektin haasteen seuraavasti: ”Muotokuvataide on siinä mielessä vaikea taiteen laji, että teoksen pitäisi jollakin tapaa kuvata kohteen ulkonäköä ja luonnetta, mutta samalla olla taiteellisesti omaperäinen.” Pohtiessaan tulevaa muotokuvaansa, Wilhelmsson selaili kuvataiteilijamatrikkeliä useaan otteeseen varsin tarkkaan. Tämän useita kuukausia kestäneen tarkastelun perusteella löytyi muutama kiinnostava taiteilija, heidän joukossaan Pasi Tammi. Wilhelmsson muistelee, että lisävahvistusta valinnalle antoi Helsingin yliopistomuseon johtajan Kati Heinäluoman lista, jolta löytyi myös Tammen nimi. (T. Wilhelmsson, henkilökohtainen tiedonanto 4.9.2019.)

Tammi ja Wilhelmsson aloittivat muotokuvaprojektin tutustumalla edellisten kanslereiden muotokuviiin. Itse muotokuvaistunnot tapahtuivat Tammen työhuoneella. Wilhelmsson kertoo, että Pasi Tammi teki tarkkaa työtä, sillä Wilhelmssonista muotokuva olisi ollut lähes valmis jo ensimmäisen istunnon jälkeen. Istuntoja oli kuitenkin kuutisen kertaa ja prosessi kesti lähes vuoden. Tammi ehdotti, että hän maalaisi Wilhelmssonin sellaisessa asennossa kuin sitten lopulta tapahtui: kädet lanteilla (ks. kuva 5). Läheisten mielestä asento on Wilhelmssonille kuulemma hyvin tyypillinen. Wilhelmsson toteaa, että yliopistolle luovutettujen muotokuvien laadussa on hänen mielestään suurta vaihtelua: ”Joskus olen yliopiston puolesta ollut vastaanottamassa sellaisiakin teoksia, että olisi tehnyt mieli sanoa, ettei yliopisto halua ottaa teosta vastaan.” (T. Wilhelmsson, henkilökohtainen tiedonanto 4.9.2019.)

Kuvataiteilija Pasi Tammi (s.1971) on tehnyt lukuisia muotokuvia eri instituutioille, kuten eduskunnalle, Helsingin yliopistolle, Vaasan Hovioikeudelle, Suomen Kulttuurirahastolle ja Helsingin korkeimmalle oikeudelle. Hänen teoksiaan on hankittu Amos Andersonin ja Kiasman kokoelmiin. Tammen tunnetuin muotokuva on eduskunnan puhemies Riitta Uosukaisesta vuodelta 1994. Tammi on muotokuvamaalarina tuottelias ja tilausteoksia syntyy vuosittain. Pasi Tammea voi luonnehtia muotokuvatradiation jatkajaksi, joka hienovaraisesti uudistaa näkökulmaa tilattuun muotokuvaan, säilyttäen muotokuvan kohteen tunnistettavuuden, maalauksellista funktiota unohtamatta.

4.5 Suomen tasavallan presidenttien Tarja Halosen ja Sauli Niinistön muotokuvat

Valtioneuvoston kanslia (tilaaja) ja taidemaalari Rafael Wardi (taiteilija) ovat tällä päivämäärällä tehneet seuraavan sopimuksen: Taitelija valmistaa tilaajalle kysymyksessä olevan taideteoksen ottaen huomioon seuraavan:

- a) teoksen koko on n. 150 cm x 120 cm
 - b) pohjamateriaali on panneau (pohjustettu pastellipohja)
 - c) tekotapa on pastelli
- (V NK/ 306 /23 / 2002.)

Tällä sopimuksen luonnehdinnalla päätettiin Suomen tasavallan presidentti Tarja Halosen muotokuvan teettämisestä. Samalla sinetöitiin, että Rafael Wardin (s. 1928) maalaama muotokuva on selkeä muutos tilausmuotokuvien perinteessä. Presidentti Ahtisaaren muotokuva vuodelta 1997 avasi jo hieman uutta uraa Kimmo Kaivannon maalaamana, sillä Ahtisaari esiintyy muotokuvassaan sonnustautuneena arkiseen kaulahuiviin. Mutta muuten asentoineen ja sommitteluineen Kaivannon maalaama Ahtisaari on vielä perin tyypillinen edustusmuotokuva. Helsingin Sanomissa taiteilija Kimmo Kaivanto totesi Ahtisaaren muotokuvasta: ”Se on hitaasti avautuva karu maalaus.” Kaivanto perusteli samaisessa artikkelissa, nähtävästi lamaan viitaten: ”Olisi ollut outoa nähdä tausta jonain realistisena, loisteliaana interiörinä.” (Sippola, HS 26.4.1997.)

Presidentti Tarja Halonen on kertonut, että Wardin näyttely Galerie Anhavalla sai hänet pohtimaan ajatusta muotokuvasta, joka olisi ensisijaisesti maalaus. Halosen mukaan Wardi ei aluksi ollut kovinkaan kiinnostunut tilaustyöstä, mutta Kultarannan valikoituminen muotokuvan tekopaikaksi ja Eva Wardin myötävaikutus lopulta johtivat muotokuvatilauksen vastaanottamiseen. (Halonen, 2017, s. 19-20.) Wardi on todennut, että hänelle tilaustyössä haasteellisinta oli teoksen koko, sillä hän oli tottunut pienempään mittakaavaan (Anhava, 2005, s. 76). Wardi on kertonut useissa yhteyksissä, että hän halusi ensisijaisesti maalata ihmisen ja näköisyys on muutakin kuin mitä näemme. ”Presidentti pitää tunnistaa, mutta näköisyys on monta eri asiaa. Se ei ole välttämättä sitä, mitä silmä näkee. Se on tunnetta ja aavistusta.” (Hautamäki, HS 9.11.2002.)

Nyt käsillä olevan tarkastelun näkökulmasta joutuu pohtimaan ja arvioimaan, että Wardin maalaama Halonen ei enää sovi perinteiseen edustusmuotokuvan tai hallitsijamuotokuvan tiukkaan muottiin (ks. kuva 6). Se murtuu siitä ulos inhimillisyydellään sekä arkisilla attribuuteillaan. Ja silti samalla se on hyvin perinteinen modernismia myötäilevä kaksiulotteinen teos. Ilman suurempia ponnisteluita se jatkaa Wardin linjaa ja sitoutuu samalla Pierre Bonnardin viitoittaman colorismin jatkajaksi. Muotokuvan kohteella Tarja Halosella oli ensisijaisesti ajatus

maalauksesta, ja muutamissa muissakin nyt käsiteltävissä tapausesimerkeissä muotokuvan kohde on toivonut ensisijaisesti taideteosta itsestään. Lisäksi Wardin maalaamalle Haloselle rakennettiin tietoisesti taideteoksen status epämääräisessä tilausmuotokuvan kontekstissa. Se asetettiin Ateneumin taidemuseoon näytteille vuonna 2003 ja se saavutti kaikkiaan noin 40 000 katsojaa.

Siinä missä Rafael Wardin maalaama muotokuva presidentti Tarja Halosesta rakentuu intiimiksi tarkasteluksi ja yksittäisen taiteilijan melko autonomiseksi käsitykseksi valtiollisesta instituutiosta, presidentti Sauli Niinistön muotokuva on puolestaan sopimuksia ja dokumentteja tarkastelemalla kansakunnan yhteisöllisiä tavoitteita rakentava, 100:n taiteilijan toteuttama ja kahden tuottajan valvoma ideologinen teos 100-vuotiaassa Suomessa.

Tämän sopimuksen tarkoituksena on teettää Suomen tasavallan presidentti Sauli Niinistön muotokuva valtioneuvostolle. Muotokuva toteutetaan yhteisötaiteellisena teoksena (jäljempänä Teos) tämän sopimuksen taiteilijoiden kesken. Yhteisötaiteellinen teos perustuu valittuun valokuvaan, jonka perusteella muotokuva jaetaan osakokonaisuuksiksi ja jokainen sopimuksen taiteilija toteuttaa taiteilijalle osoitetun osuuden osalta taideteoksen, joka liitetään osaksi mosaiikkiteosta. Tuottajat ovat laatineet Teoksesta 9.3.2017 esityksen tasavallan presidentin kanslialle, josta vaihtoehto A on valittu toteutettavaksi. (VNK/881/04/2017.)

Presidentti Sauli Niinistön vuonna 2018 paljastettu teos pohjautuu tuottajien Atro Linnavirran (s. 1982) ja Anita Naukkarisen (s. 1986) suunnittelemaalle alustalle. Muotokuvan syntyhistoria voidaan paikantaa aikaisempaan teokseen, joka toteutettiin vuonna 2012 muun muassa Lahden muotoiluinstituutin opiskelijoiden yhteistyönä. Edellä lainattu sopimusteksti antaa viitteitä, että teoksen toteuttamisessa on ollut myös muita konsepteja tarjolla, joista ”vaihtoehto A” on toteutettu. Teknisesti Niinistön muotokuva on kuvapinnaltaan jaettu sataan yhtä suureen osaan. Kuvapinta on kolmiulotteinen ja sekatekniikalla toteutettu. Teoksen kolmiulotteinen luonne ei tule ilmi esimerkiksi lehdistökuvista, mutta teosta lähemmin tutkien havaitsee eri materiaalien ratkaisujen avautumisen ulos kuvapinnasta. Teoksen materiaalisena pohjana ovat läpinäkyvälle pleksille liimatut alumiinin ja dipondin palat, joille taiteilijoiden itsenäiset osatyöt ovat toteutettu. (ks. kuva 7.)

Presidentti Niinistön 100:n taiteilijan toteuttama teos viestittiin yhteisötaiteellisena teoksena ja myös Helsingin Sanomat myötäili teosta yhteisötaiteena, tosin jos tarkastelee teoksen syntyhistoriaa ja prosessia tarkemmin – se ei täytä yhteisötaiteen määritelmää. Taidekriitikko Otso Kantokorpi otti kantaa yhteisötaide-käsitteen käytöstä Helsingin Sanomissa heti Niinistön muotoku-

van paljastamisen jälkeen. Kantokorpi painotti, että yhteisötaiteella on tietyt traditiot nykytaiteessa ja 100:n satunnaisesti valitun taiteilijan toteuttama teos, jossa taiteilijat työskentelivät toisistaan tietämättä, ei täytä yhteisötaiteen määritelmää. Kantokorpi ehdottikin teoksen yhteydessä käytettäväksi yhteisteoksen nimeä. (Kantokorpi, HS 7.5.2018.)

Yhteisteos kuvaa Niinistön muotokuvaa selkeämmin nykytaiteen kontekstissa, jossa se rikkoo yhtäältä perinteisen edustusmuotokuvan kaavan visuaalisesti ja toisaalta sitoutuu sopimuksellisesti varsin konservatiivisesti kohteensa kunnioittamiseen. Lisäksi on mielenkiintoista, miten valtioneuvoston kanslian tiedotuksessa teos liitettiin 100-vuotiaan Suomen juhluvuoteen. Niinistön muotokuva on nykytaideteos, johon ladattiin viestinnällisessä diskurssissa voimakas ideologinen intentio. Siinä on myös jotain hyvin tuttua suomalaisen hyvinvointivaltion muutoksesta tai toisaalta paljon puhutusta prekarisaatiosta, jossa elämän perustavat kokemukset ja merkitykset muuttuvat kapitalistisen tuotantotavan muutoksessa ja modernien instituutioiden kriisissä (ks. Jokinen ym., 2005, s. 10-13). Niinistön muotokuvassa tehdään pesäero yksittäiseen asiantuntijaan, taiteilijaan, ja teoksen työstää 100 korkeasti koulutettua taiteen työläistä kuin tehtaassa, tietyin valvonnallisin ja sopimuksellisin reunaehdoin. Siinä missä esimerkiksi Frankfurtin koulukunnan edustajat Max Horkheimer, Theodor Adorno ja Herbert Marcuse ovat päätyneet hahmottelemaan Marxin oppien pohjalle yksilöiden sijoittumista yhteiskunnan taloudellisia suhteita uusintavaan totaliteettiin (ks. Adorno, Horkheimer & Marcuse, 1991), niin Suomen presidentin 100:n taiteilijan teos asettuu miltei absurdiin valoon toteuttamistapansa vuoksi: 100:n erillisen ja toisistaan tietämättömien tekijöiden yhdistyessä mekaaniseksi joukoksi modernisaation tuoksinnassa. Karl Marx on muotoillut erään teesinsä Pääoma-teoksessaan seuraavasti vuonna 1867:

”Tätä suhdetta ei ensinkään muuta se, että kapitalisti ostaa 100 työvoimaa yhden sijasta tai tekee sopimuksia 100 toisistaan riippumattoman työläisen kanssa yhden asemesta. Hän voi käyttää noita 100 työläistä antamatta heidän tehdä yhdessä työtä. Kapitalisti maksaa siis 100:n itsenäisen työvoiman arvon, mutta hän ei maksa 100:n yhdistetystä työvoimasta. Riippumattomina henkilöinä työläiset ovat yksilöitä, jotka joutuvat tiettyyn suhteeseen oman pääomansa kanssa, mutta eivät toistensa kanssa.”
(Marx, 1979, s. 305.)

Toki tässä tutkielmassa hyväksytään, että taide ei ole koskaan sokeaa ideologiaa, vaan taide saattaa vain uudelleentuottaa vallitsevaa ideologiaa. Ja tietysti jokainen tekee omat päätelmänsä ja tulkintansa muotokuvahankkeesta, mutta teoksen kontekstualisoinnissa 100:n taiteilijan muo-

tokuvalla on oma paikkansa työn ja instituutioiden muutoksesta suomalaisessa nyky-yhteiskunnassa vuonna 2018. Tilaussopimuksen valossa se uskoo sosiaali- ja kulttuuripolitiikkaan hyvinvointivaltion projektissa, sillä se tarjoaa keppiä ja porkkanaa: rahalliseksi palkkioksi 300 euroa taiteilijaa kohden ja samalla lupauksen pääsystä suomalaisen taiteen kaanoniin, Valtioneuvoston linnan pyhättöön. Jo 16 vuotta sitten taidehistorioitsijat Elina Heikka ja Riitta Ojanperä maalailivat lennokkaasti kulttuurilehti Kaltiossa Tarja Halosen muotokuvaprojektia seuraavasti: ”Wardin valinta on sosiaalipolitiikkaa ja vähemmistöpolitiikkaa pehmeiden arvojen ja suvaitsevaisuuden puolesta” (Heikka & Ojanperä, 2003). Ehkä 100:n taiteilijan teos kertoo jotain suomalaisen yhteiskunnan mahdollisesta polarisoitumisesta, prekaarien työsuoritteiden arkipäiväistymisestä ja modernin hyvinvointivaltion kriisistä, jossa viimeinen oljenkorsi on paluu kuviteltuun yhteisöllisyyteen.

4.6 Tilausmuotokuvien vastaanoton problemaattisuus

Suomen presidenttien tai eduskunnan puhemiesten muotokuvat näkyvät suurelle yleisölle, tässä tapauksessa Suomen kansalle, käytännössä vain joukkoviestimien välityksellä. Useat suomalaiset ovat nähneet muun muassa presidentti Halosen muotokuvan nimenomaan lehdistön tai internetin välityksellä. Jotkut innokkaimmat ovat saattaneet nähdä teoksen Ateneumin tai Sinebrychoffin taidemuseossa, mutta suurimman osan ajastaan tämä Rafael Wardin maalaama teos sijaitsee Valtioneuvoston linnan suojassa. Käytännössä kyseisen teoksen kokeminen fyysisenä objektina tai vastaanottaminen taideteoksena on vain hyvin rajatulle joukolle mahdollinen: istuvalle presidentille, ministereille ja virkamiehille. Tämä edellä esitetty vastaanoton problemaattisuus ja rajallisuus koskee käytännössä kaikkia tässä tutkielmassa esitettäviä muotokuvia, kuten esimerkiksi Suomen Pankin pääjohtajien, eduskunnan puhemiesten ja Helsingin kaupunginjohtajien muotokuvia. Ne ovat hankalasti vastaanotettavissa.

Muotokuvien vastaanotto joukkomedian välittämän valokuvin on hyväksyttyä arkipäivää, mutta samalla ristiriitaisten ja vieraannuttavien piirteiden sävyttämää. Walter Benjamin muotoilee, että täydellisinkään uusinnos ei tavoita teoksen olemusta ”Tässä ja Nyt”. Uusinnos jää vaillinaiseksi teoksen alkuperäisestä kontekstista ja se tulee ”vastaanottajaa vain puolitiehen vastaan”, kuten Benjamin asian ilmaisee. Samalla teoksen reproduktio esimerkiksi valokuvan keinon johtaa siihen, että alkuperäisen teoksen tietyt piirteet eivät välity tai toisaalta ne voivat korostua hallitsemattomasti. (Benjamin, 1989, s. 142-143.) Nämä Benjaminin huomiot ovat keskeisiä tilausmuotokuvan vastaanoton problematiikassa, sillä esimerkiksi iltapäivälehdien sivuilla esitettävä

presidentin esittelysaliin tehty muotokuvateos on irronnut alkuperäisestä kontekstistaan ja näyt-
täytyy täysin uudessa valossa kansalaisille. Siitä huolimatta vaikuttaa siltä, että pelkät valokuvat
tarjoavat kansalaisille riittävää yhteisöllisyyttä ja kiinnostavan käyttöliittymän kommentoinnille.
Erityisesti presidenttien muotokuvat ylittävät aina julkisuuskyynnyksen ja niiden taiteellisesta
tasosta ja näköisyydestä käydään vilkasta keskustelua sekä lehtien että internetin keskustelu-
palstoilla. Presidentin muotokuva tarjoaa yhteisöllisen areenan, jossa jokainen saa olla ku-
vataidekriitikko. Meinander (2019) toteaa, että kansalaisilla on edelleen tarve kokea Euroopan
kuningashuoneet ja Suomen presidentti kansallisiksi keulakuvaksi, vaikka suurin osa vallasta
olisikin siirtynyt hallitukselle. Perinteiset vallan manifestaatiot elävät ihmisten mielissä pitkään
ja mielikuvat eivät välttämättä vastaa vallanjaon käytäntöjä. (Meinander, 2019, s. 91-93.)
Meinanderin tekemä havainto tulee esille jopa valtakunnallisten sanomalehtien taidekritiikeissä.
Vaikka presidentin valtaoikeuksia on Suomessakin kavennettu ja olemme osa EU:ta, ammatti-
maisiet kuvataidekriitikot puhuvat edelleen vuonna 2018 piintyneesti hallitsijamuotokuvasta (ks.
Frilander, HS 4.5.2018).

4.7 Tilattujen muotokuvien ripustuksesta

Tilausmuotokuvaa tutkittaessa teoksen ripustus sekä fyysinen tilan kokeminen ja havainnoinnin
merkitys nousevat keskeiseen rooliin. Tämä on muotokuvan eräs traditio ja erityinen piirre.
Tilausmuotokuvat, kuten edustusmuotokuvat ja hallitsijamuotokuvat tehdään perinteisesti yleen-
sä tilauksesta tiettyyn fyysiseen paikkaan, jopa tiettyyn ennalta määrättyyn kokoon. Muotokuvat
voidaan ripustaa henkilögalleriamaisesti, mutta toisaalta ne saatetaan sijoittaa tilaan hyvin
vapaasti muiden sisustuksellisten elementtien joukkoon. Tilausmuotokuvat ovat helposti siirret-
täviä objekteja ja historian saatossa ne saattavat irtautua alkuperäisestä sijoituspaikastaan. Lisäk-
si on merkillepantavaa, että suurin osa tilausmuotokuvista sijaitsee yleisöltä suljetuissa tiloissa.
Tämä pätee varsinkin valtioneuvoston kanslian, eduskunnan, Suomen Pankin tilaamiin muo-
tokuviin, mutta yhtä lailla yritysten ja kaupunkien tilaamat muotokuvat sijaitsevat käytännössä
sellaisissa tiloissa, joihin yleisöllä ei ole pääsyä – varsinkaan nykyaikaisen kulunvalvonnan
aikana.

Pointon (1993) painottaa, että perinteisesti muotokuvien ripustus ja sijoittelu korostavat
taloudellista vaurautta ja nimenomaan sosiaalista positiota. Esimerkiksi perityt muotokuvat, jopa
silloin kuin itse muotokuvan kohde on jo unohtunut, säilyvät hyvin pitkään samassa alku-
peräisessä tilassa. Ja ne yleensä myydään perittynä omaisuutena viimeisenä. (Pointon 1993, s.

13-14.) Siitä huolimatta, että Pointonin (1993) esittämä luonnehdinta koskee yksityisten tilojen muotokuvia, se on sovellettavissa myös suomalaisten instituutioiden omistamiin tilausmuotokuviiin. Sillä esimerkiksi Helsingin kaupungin johtajien vanhimmat muotokuvat ovat edelleen kaupungintalon käytävällä, vierellään uudet muotokuvat, vaikka kyseisten henkilöiden teot kaupungin hyväksi ovat jo unohtuneet.

Esille ripustetut muotokuvat representoivat ideologista hallintaa ja valtaa. Tämä näyttäytyy erityisesti Suomen presidenttien muotokuvissa, sillä presidentin muotokuva ripustettuna presidentin esittelysaliin edustaa hallitsijan traditionaalista läsnäoloa. (ks. kuva 7.) Tilat itsessään representoivat valtaa, mutta ne ovat lisäksi fyysisiä ja sosiaalisia vallan paikkoja. Foucault on tuonut esiin vallan verkostojen luonteen ja Foucault'n viitoittamalla tiellä myös tilan jäsentyminen ja vallan asema tilallisissa hierarkioissa on viime vuosikymmeninä ollut taidehistoriallisen tutkimuksen kohteena. (Foucault, 2000, s. 234.) Kirsi Saarikangas (1999) esittää aiheellisesti Foucault'n ajatteluun vedoten, että ihmiset eivät aina ole – vallan strategisesta luonteesta huolimatta – vain tilojen passiivisia toimijoita. Samaisessa artikkelissa Saarikangas purkaa Henri Lefebvren ajattelua ja toteaa, että tila rakentuu monenlaisista sosiaalista jännitteistä ja sen luonne on merkitykseltään vuorovaikutuksellinen, muuttuva ja ristiriitainen. Tila muuttuu siinä missä yhteiskuntakin. (Saarikangas, 1999, s. 264-275.) Vaikka edellä esitetyt havainnot liittyvät laajemmassa mielessä arkkitehtuuriin ja esimerkiksi arkkitehtien ratkaisuihin, ne sopivat tiettyin ehdoin tilatun muotokuvan tarkasteluun tilassa. Tilojen muuttuva luonne, kustannustehokkuus ja arjen toimet aiheuttavat traditionaaliselle tilausmuotokuvalle tiettyjä ristiriitoja ja haasteita, sillä harvoissa rakennuksissa on enää riittävästi vapaata seinäpinta-alaa edustustiloissa, joita koristaa muotokuvin. Puhumatta siitä, haluavatko edes tietyt piirit muutenkaan vaikutuspiiriinsä merkkihenkilöitä menneisyydestä ja heidän historiaansa representoivia kuvia.

Muotokuvien ripustuksessa noudatetaan hyvin moninaisia käytäntöjä. Valtioneuvoston linnassa, eduskunnassa ja esimerkiksi tämän tutkielmaan kuulumattomassa instituutiossa, korkeimmassa oikeudessa, muotokuvien ripustus noudattaa pääpiirteittäin muotokuvan traditioita ja esillepano painottaa valtaa representoivia arvoja. Samoin Helsingin yliopiston vanhimmat muotokuvat konsistorinsalissa edustavat juhlavuutta, akateemisia perinteitä ja sosiaalisen ryhmän elämäntapaa. (ks. kuva 8.) Mutta toisaalta Helsingin kaupungintalon käytävällä sijaitsevat kaupunginjohtajien muotokuvat ja Helsingin yliopiston henkilökunnan ruokalaan ripustetut kanslereiden muotokuvat ovat vahvasti läsnä arkipäivässä. Ja esimerkiksi Suomen Pankissa Erkki Liikasen muotokuva on ripustettu yhdessä muutaman muun uudemman muotokuvan kera nykytaiteen abstrak-

tiin joukkoon. Siinä missä Retulaisen maalaama Liikanen sulautuu ripustuksellisesti kiinteäksi osaksi Suomen Pankin rakennusta, jossa Suomen taiteen historia ja nykytaide käyvät jatkuvaa vuoropuhelua keskenään, Tammen teos Wilhelmssonista jää melko huomaamattomaksi yliopiston ruokasalin kaukaisella seinällä. Mahdollisesti taiteen entusiasti toteaisi, että Wilhelmssonin muotokuva ei ole arvoisessaan seurassa. Ja toisaalta yksilöiden tasa-arvoa kannattava aikalaisdiagnostikko muotoilisi, että kanslerin muotokuva on parhaimmillaan kassakoneen ja myyntitiskin vieressä. (ks. kuva 5.) Joka tapauksessa edustavammillaan muotokuvien ripustamisessa näyttäytyy bourdieulaisten maku ja luokkaidentiteetin korostaminen. Vanhemmat sukupolvet siirtävät arvot nuoremmille ja näin muotokuva uusintaa tietyn luokan arvot, hyveet ja kyvyt. Tämä tuottaa sopusointua elämäntyyliin kanssa, mutta se tekee myös mahdolliseksi erottautumisen muihin luokkiin. Samalla koko sosiaalisen ryhmän elämäntapa voidaan lukea kalustuksesta ja pukeutumisesta. (Bourdieu, 1986, s. 77-76.)

5 Haastatteluiden ja muotokuvan jäsentyminen tilausmuotokuvan kehässä

Olemme tutkielmassa tähän mennessä käsitelleet muotokuvatilausten taustoja, tilaavien instituutioiden toimintatapoja, sopimuksia sekä avaintaiteilijoiden käytettävien tilausmuotokuvien syntyhistoriaa ja kontekstualisointia. Seuraavaksi käydään käsiksi viimeiseen osa-alueeseen: muotokuvatilauksia tehneiden kuvataiteilijoiden haastatteluihin. Haastatteluiden sekä teosten että tilausten yhteensovittaminen keskenään on ensiarvoisen tärkeää. Ensinnäkin haastattelut antavat suoraan empiiristä tietoa taiteen kentältä, itse tilausmuotokuvia maalaavien nykytaiteilijoiden antamana. Toiseksi taiteilijoiden haastatteluissa nousivat intuitiivisesti esille useat tässäkin tarkastelussa jo esitetyt teokset, kuten Wardin maalaama Halosen muotokuva sekä Merenmiehen maalaama Pekka Korpisen muotokuva. Traditionaalista muotokuvan perinnettä jatkavat teokset eivät nousseet haastatteluissa useinkaan esille. On selvää, että taidehistorioitsijan positiosta monet asiat näyttävät hyvin erilaisilta kuin haasteltavien nykytaiteilijoiden näkökulmasta. Käsitteistä puhuttaessa, useimmat haastateltavat kavahtivat edustusmuotokuvan käsitettä ja siihen liitettiin jonkinlainen vanhakantaisuus. Yksi haasteltavista oli tottunut luonnehtimaan teoksiaan julkisina muotokuvina ja esimerkiksi taidemaalariliiton kotisivuilla käytetään julkisen muotokuvan termiä. Kukaan haastateltavista ei kieltänyt tilausmuotokuvan käsitettä ja eräs haastateltavista totesikin: ”Nämähän ovat tilausmuotokuvia.” Mutta selkeästi haastatteluissa oli aistittavissa, että helpointa oli keskustella muotokuvan käsitteellä.

Seuraavassa kuvataiteilijoiden haastattelut ja tilausmuotokuvan luonteenomaiset piirteet jäsen-tyvät *Tilausmuotokuvan kehän* kautta seuraaviin kategorioihin: näköisyyden monet kasvot, taidemaailman ristiaallokko, kenen identiteetti puhuu, taiteen vapaus käytännössä, perinteiden puristus ja muotokuvan muutos. Haastatteluiden toteutus, haastateltavien nykyaiteilijoiden valikoituminen ja analysoinnin periaatteet käytiin tarkemmin läpi jo alaluvussa 2.5. Kuten edellä alaluvussa todettiin: kaikki haastateltavat ovat legitiimisti kuvataiteilijoita sekä koulutuksensa että taidemaailman institutionaalisten arviointikriteerien perusteella. Edelleen mikä tärkeintä: he ovat tehneet muotokuvatilauksen jonkin suomalaisen merkittävän tilaajatahon aloitteesta. Lisäksi kaikki haastateltavat ovat pitäneet yksityisnäyttelyitä tai osallistuneet ryhmänäyttelyihin sekä kotimaassa että ulkomailla. Haastateltavien töitä on ollut Suomessa esillä museoissa ja tunnetuissa helsinkiläisgallerioissa. Nämä edellä mainitut taustat huomioiden, haastateltavilla taiteilijoilla on lähtöoletuksena erinomaiset tiedot oman taiteellisen välineen hallinnasta ja tilaustöiden tekemisestä.

5.1 Näköisyyden monet kasvot

Kun tunnetusta henkilöstä paljastetaan muotokuva, julkinen keskustelu kulminoituukin usein kysymykseen: onko teos kohteensa näköinen? Tämä tulee esille niin muotokuvahankkeissa kuin julkisissa monumenteissa. Näköisyys on diskurssi, johon yleensä suhtaudutaan joko puolesta tai vastaan (Lähdesmäki, 2007, s. 138). Kuinka paljon tai miten vähän teoksen täytyy olla kohteensa näköinen, jotta kyse on vielä muotokuvasta, kysyy Richard Brilliant kirjassaan *Portraiture* (Brilliant, 2008, s. 25). Kyse on tavallaan janasta tai mitta-asteikosta. Kuinka pitkälle voimme matkata ennen kuin ihmisen kuva tai muotokuva perinteisessä mielessä katoaa? Tässä tutkielmassa näköisyys asettuu useilla ulottuvuuksilla tarkasteluun. Ensinnäkin se tulee esille muotokuvien kohteiden päämäärissä, toiseksi taiteilijoiden intentioissa, ja kolmanneksi mahdollisissa tilaajan toiveissa. Teoksien kohdalla kävi ilmi, että esimerkiksi muotokuvan kohteet, kuten esimerkiksi Erkki Liikanen ja Pekka Korpinen eivät edes halunneet perinteisessä mielessä näköismuotokuvaa ja myöskään tilaajan dokumenteissa ei ole tällaista toivetta. Ja silti ovathan nekin esittäviä. Ja tietysti mielessä jopa tunnistettavia. Varsinkin taiteilijavalinnoilla tilaaja pystyy varmistamaan joko näköisyyden toteutumisen tai ei. Sillä onhan selvää, että nimenomaan tehtävään valittu taiteilija on viime kädessä takuu toteutuvalle työlle.

Taiteilijoita haastatellessa käy ilmi, että muotokuvan näköisyys on selkeästi sekä filosofisesti kiperä kysymys että käytäntöä määrittelevä osa työtä. Lisäksi näköisyys suhteutuu moneen eri

tasoon materiaalisesti ja visuaalisesti. Taiteilijan työssä näköisyyden tai abstraktimman ilmaisun tason saattaa ratkaista impaston paksuus, maalauksen volyymi, siveltimen valinta, pisteen tai viivan sijainti sekä mittasuhteet. Eräässä haastattelussa kävi ilmi, että taitelija oli pyrkinyt lähtökohtaisesti realistiseen näköisyyteen työskentelyssään ja havainnut, että suurpiirteisempi siveltimen jälki toi paremmin tietyn objektin luonteen esille. Sama periaate toteutuu monesti esimerkiksi renessanssin maalauksissa. Kaukaa katsoen jokin esine näyttää kankaalla miltei valokuvamaiselta, mutta läheltä tarkastellessa huomaa, että yksityiskohta on rakentunut esimerkiksi lyijyn valkoisesta nokareesta huippuvaloa tai eri värien kombinaatiosta, jossa siveltimen veto on muotoiltu harkiten. Tässä kulminoituu käytännössä mimeettisen toisintamisen tuska. Todellisuuden havaitseminen ja jäljentäminen nousi esiin myös valokuvan käytössä. Kukaan haastateltavista ei sinänsä kieltänyt valokuvan käyttöä maalauksen toteuttamisessa – kaikki keinot ovat sallittuja – mutta yleinen konsensus oli, että pelkästään valokuvasta maalamalla ei synny hyvää muotokuvaa. Onnistuneen muotokuvan edellytys on kokonaisuudessaan toimiva maalaus.

Hyvä realismi ei ole koskaan todellisuuden jäljentämistä, vaan se on sen tavoittamista. Siinä on huikea ero jäljentämisen ja tavoittamisen välillä. (Kuvataiteilija 2.)

Mutta mun pään sisältä tuli sellainen ihmeellinen ajatus siitä, että mitä sen pitäisi olla – ja muistan sen hetken, kun mä pääsin siitä eroon. Mä tajusin, että on olemassa vain se maalaus. Ei siellä ole ihmistä. Se on maalia. (Kuvataiteilija 1.)

Jos ylipäättään maalaa jonkun, joka vähänkään muistuttaa ihmistä, siitä tulee aina automaattisesti jonkun näköinen. Niin minkä ihmeen takia se olisi sitten jonkun muun näköinen kuin sen mallinsa? Eli siihen mun mielestä tulisi ehdottomasti pyrkiä. (Kuvataiteilija 3.)

Siitä on jatkuvaa diskurssia, että saako valokuvaa käyttää vai ei. Tottakai saa käyttää. Kaikkea mikä on avuksi, voi käyttää. Mutta pelkästä valokuvasta tekeminen – siitä on vaikeaa saada hyvää muotokuvaa. (Kuvataiteilija 2.)

Moni toteutuva asia riippuu taiteilijan suhteesta esittävyYTEEN: suhtautuuko hän maalaus-taiteeseen figuratiivisesti vai abstraktisti. Osa haastateltavista taiteilijoista on tutustunut naturalistiseen muotokuvaperinteeseen, mutta tässäkin tapauksessa maalauksen kokonaisuuden ratkaisevat muut tekijä kuin pelkästään näköisyys. Tässä on heti huomautettava, että bourdieulainen makuajattelu ei taiteilijoiden kohdalla ole toimiva. Sillä vaikka suomalaista makua koskevissa tutkimuksissa on käynyt ilmi, että koulutustason noustessa abstraktimpi taiteen suo-

sio lisääntyy, niin tämä ei toteudu korkeasti koulutettujen taiteilijoiden kesken. (vrt. Purhonen, 2014, s. 107-108.) Maalaustyyli ja siihen punoutuva taiteilijaidentiteetti on useamman muuttujan summa kuin taiteen sosiologisesti ajateltuna pääoman hankkiminen tai kulttuurisen pääoman ilmentyminen esteettisissä valinnoissa. Ja vaikka taiteen kentän virtauksista oltaisiin tietoisia, taiteilija ei muuta sen mukaan tyyliään. Tyyli on joko identiteettiin kietoutunut taistelu tai koulukuntaan liittyvä ajatusmaailma, jota seuraamalla materia taivutetaan intention.

Kyllä tunnistettavuus on hyvä termi, koska loppu liittyy siihen, millä tavalla me nähdään ihminen. Työyhteisön kaverit näkee hyvin eri tavalla kuin miten vaimo näkee [...] Siinä on eri puolia näköisyydessä ja se tunnistettavuus on mun mielestä riittävä, koska kaikki muu menee sitten tähän persoonallisen tyylittelyn ja maalausjäljen piikkiin [...] Ilman muuta siinä on taiteilijalla paljon vapautta ja totta kai se on aina subjektiivinen lopputulos, miten taiteilija näkee. (Kuvataiteilija 2.)

Se Wardin työ on ehdottomasti nähtävä livenä ja vasta sen jälkeen voi sanoa. Se on iso työ, se hyökyy sun päälle ja siinä on semmoista taktista olemusta. Se väripinta on oikeasti hyvin kiinnostava ja on se mun mielestä ihan Halosen oloinen. (Kuvataiteilija 4.)

On hyvin olennaista, että näköisyydestä puhuttaessa taiteilijat saattoivat kuvailla ”jonkin oloinen” tai ”fyysinen”, ”ruumiillinen” tai ”tunnistettava”. Tässä yhdistyy juuri taiteilijoiden ensisijainen tarve muotoilla materiasta ja väriaineesta onnistunut muotokuva; gadamerilaisessa mielessä muotokuvan kohteen fyysinen läsnäolo (Gadamer, 1975, s. 148-149). Esimerkiksi taiteilija Paul Cézannen tavoitteena oli ”maalata kasvot kuin esine”. Cézanne nimenomaan näki eri värien kombinaatioista syntyvän tunneskaalan, joka ei hänen mukaansa ollut näkemisen havainnoista irtautunutta tulkintaa. Cézannelle värien synteesit olivat erottamattomia sielusta, ruumiista ja ajattelusta; olemassaolon näkemistä eri väriyhdistelmien avulla. (Merleau-Ponty, 2012, s. 128.)

Teoksista puhuttaessa nousi esiin tuon tuostakin, että ”työ on nähtävä livenä”. Tämä aspekti korostui taiteilijoiden haastatteluissa, joissa konkretisoitui teosten tilallisuus sekä tarve kokea maalaus aineellisena kokonaisuutena. Kuva teoksesta ei korvaa taideteoksen kokemista tilassa. Monesti taitelija saattoikin todeta, että jokin muotokuva vaikuttaa kiinnostavalta, mutta harmikseen hän ei ole nähnyt sitä luonnossa. Haastattelussa konkretisoitui benjaminilainen teoksen kokeminen ”Tässä ja Nyt” (Benjamin, 1989).

Kahdessa haastattelussa Wardin maalaamaa Halosta pidettiin onnistuneena maalauksena. Taiteilijat ovat hyvin kriittisiä sekä omaa työtään että kollegojen työtä kohtaan, jota voi pitää perinteisenä taiteen kentän ominaisuutena. Eräässä haastattelussa kävi muun muassa ilmi, että figuratiivisesti suuntautunut taiteilija ei niinkään pohtinut Elina Merenmiehen maalaamaa Korpisen muotokuvaa näköisyyden kannalta. Enemmänkin, että onko se onnistunut maalauksena – eli kokonaisuutena. Näköisyys on sekä teoreettisesti että käytännön työn kannalta selkeästi hankalasti hahmotettava alue. Se on yhtäältä itsestään selvyys ja toisaalta jopa erikoisella tavalla banaali sivuseikka. Haastatteluissa todentui, että taiteilijan vannoessa näköisyyden nimiin, lopulta maalaus kokonaisuutena arvioidaan tyystin toisin kriteerein, sillä pelkästään näköinen muotokuva ei ole onnistuneen teoksen kriteeri.

5.2 Taidemaailman ristiaallokko

Haastateltavista ainakin kolme taiteilijaa määritteli joitakin erontekoja oman taiteellisen työn ja tilattujen muotokuvien välillä. Yksi taiteilijoista totesi selkeästi, että hän ei tee enää eroa tilaustöiden ja muun taiteellisen toiminnan kesken. Kyse saattaa olla pienistä painotuseroista ja toisella tavalla kysyttäessä, esimerkiksi lomakkeen muodossa, tilattujen töiden ja oman taiteellisen työn välinen erottelu voisi ilmentyä poikkeavasti tästä aineistosta.

Muotokuva on iso riski taiteilijalle, siinä pitää myös onnistua (Kuvataiteilija 4).

Kahdessa haastattelussa nousi esiin taiteilijoiden onnistumisen paine ja ulkoiset odotukset. Näissä kommentteissa keskeisinä elementteinä olivat teoksen julkisuus, vastaanotto ja kritiikki. Muutamissa haastatteluissa oli ajoittain havaittavissa tiettyä turhautuneisuutta taidemaailman logiikkaa kohtaan, vaikka taiteilijat ovat hyvin realistisen tietoisia taidemaailman arvostuksista ja säännöistä. Kyse saattaa olla myös paljastettujen teosten uutisoinnissa, sillä tutkimusaineistoon tutustumisen yhteydessä kävi jo ilmi, että taidemaailman hyväksyntää sekä lehtien palstatilaa hankkivat eniten teokset, jotka jollain tavoin rikkoivat perinteisiä konventioita: näköisyyttä ja tekniikkaa. Tämä koskee lisäksi teoksia, jotka koetaan omana aikanaan hintaviksi. Esimerkiksi valokuvataiteilija Elina Brotheruksen valokuvaama Pekka Saurin muotokuva vuodelta 2004 sai aikalaisiltaan julkisuutta hintansa, ei niinkään taiteellisten ansioiden vuoksi. Brotheruksen teos avasi kuitenkin uuden kauden Helsingin kaupungin tilaamien muotokuvien sarjassa. Brotherus totesikin Helsingin Sanomien haastattelussa, että sopimuksessa mainittiin alun perin

tekniikkana öljymaalaus pellavakankaalle. Kenellekään ei tullut virkakoneistossa mieleen, että Brotherus on valokuvataiteilija, ei perinteinen muotokuvamaalari. (Kivirinta, HS 14.10.2004.)

Muutamissa haastatteluissa konkretisoitui taiteen kentän tai taidemaailman nykyinen vastakohtaisuus klassiselle osaamiselle tai tradition kunnioittamiselle. Tämä kärjistyy nimenomaan muotokuvassa.

Mulle on tullut sellainen käsitys, että lähinnä jos se muotokuva tavoittelee ihmisistä ulkonäköä, niin sen pitäisi olla miltei kohdettaan pilkkaava, jotta se saisi hyväksyntää. Kaikki mikä tavallaan pyrkii esittämään sen muotokuvan kohteen neutraalisti ja jotenkin esittävästi – se melkein katsotaan että se on mielistelyä.
(Kuvataiteilija 3.)

Nyhdän julkisuudessa on esillä ollut näitä muotokuvia, joista ei saa selvää edes mallin sukupuolta. Miten se liittyy muotokuvan traditioon? No, siinä mielessä nykytaiteen kenttään on sillä tavalla ihmeellinen että on tullut tällainen museo ja galleria aparaatti, että minne roudataan mitä tahansa ja se muuttaa sen taiteeksi.
(Kuvataiteilija 2.)

Taiteilijan työ on arkipäiväistynyt siinä missä muutkin asiantuntijatyöt. Vielä sata vuotta sitten menestyneet muotokuvamaalarit olivat itse osa kuvaamaansa eliittiä, hallittuine käytöstapoineen ja maun tuntijoina (Klinge, 2001, s. 81; Ormond, 2007, s. 11). Muutamissa haastatteluissa taiteilijat korostivat, että he eivät edes opiskeluaikoina käyneet juuri ulkona tutustumassa ”tärkeisiin” ihmisiin. Tai toisaalta, että he eivät ole markkinoineet itseään tai liiku ns. ”piireissä”. Oletettavasti vielä 50 vuotta sitten tilauksia hoidettiin enemmän tutunkauppana ja osana tiettyä sosiaalista ryhmää. Tämä nousee esille esimerkiksi Sam Vannin tapauksessa, jossa hän maalasi abstraktimman taiteen edustajana ja Suomen Akatemian jäsenenä toisen akatemian jäsenen Georg Henrik von Wrightin muotokuvan Nylands Nationille (von Bonsdorff, 2000, s. 77). Ja olihan Kimmo Kaivannollakin tunnetusti yhteytensä poliittiseen eliittiin (ks. Sarje, 2001, s. 25).

Voi olla että mä en ihan tarpeeksi tunne ihmisiä, mä en ole kovin hyvin verkostoitunut kuitenkaan. Kaikki on lähtenyt siitä, että yksi työ on poikinut toisen ja kolmannen. (Kuvataiteilija 4.)

Haastatteluissa nousi esiin, että taidemaailma on siellä jossain ja oma elämä muualla. Tämä on olennainen havainto, sillä loppujen lopuksi on hyvin hankalaa todentaa, kuka taidemaailmaan kuuluu ja ketkä valtaa käyttävät. Kahdessa haastattelussa painotettiin, että alalla on erilaisia

portinvartijoita ja asiantuntijoita, jotka vaikuttavat muotokuvateosten tilausten syntyyn ja tiettyjen taiteilijoiden valintaan. Heitä ei kuitenkaan muutamaa nimeä lukuun ottamatta tarkkaan osattu tai haluttu nimetä.

5.3 Kenen identiteetti puhuu

Muotokuva identifioituu kaksinkertaisesti. Teoksessa rakentuu samanaikaisesti muotokuvan kohteen identiteetti, mutta myös taiteilijan identiteetti. Muotokuvassa kietoutuu parhaimillaan kahden, ainutlaatuisen yksilön kuva. (vrt. van Alphen, 1997, s. 239.) Kenen identiteetti lopuksi representoituu muotokuvassa? Taiteilijat kannattivat yleisesti ajatusta, että taiteilijan kädenjälki näkyy muotokuvassa.

Parhaimillaan hyvä muotokuva kestää ajan ja sen, että identiteetti ja tieto siitä ihmisestä häviää (Kuvataiteilija 4).

Tämä on tavallaan klisee että taiteilija maalaa myös omaa muotokuvaa samalla. Se kyllä pitää osittain paikkansa. Ei siis fyysisesti itsensä näköistä, se olis tietenkin huono taiteilija. (Kuvataiteilija 2.)

Suomen taiteessa mulla tulee mieleen Wardi. Edellytys sille, että se on puhutteleva on se että se on läsnäoleva. Ja et se ottaa suhdetta katsojaan ja että se on nimenomaan sen tekijänsä työ [...] Se on musta hirveen hieno ja se on fantastinen muotokuva. Ja se on täysin Wardia. (Kuvataiteilija 1.)

Wardin Halosesta on nyt tehtyjen haastatteluiden valossa syntynyt käsite ja sitä voidaan pitää, jos ei nyt paradigman muutoksena suomalaisen tilatun muotokuvan kuvatyypissä, niin selkeänä muutoksena aikaisempiin presidenttien muotokuvaan sekä laajemmassa mielessä edustusmuotokuvien yhteiskunnallista identiteettiä esittelevään kuvastoon. Kun haastatteluissa puhe kääntyi merkittäviin tilausmuotokuvaan suomalaisessa taiteen kentässä, Wardi nousi tavalla tai toisella esille. Jos ei muuten, niin ainakaan tekijän tunnistettavaa tyyliä ei kyseenalaistettu. Tässä on kuitenkin tärkeää tuoda esille, että tunnistettava jälki ei aina ole arvostuksen edellytys. Haastatteluissa nousi myös vastakkaisia kommentteja, että yhtäältä tiettyjen taiteilijoiden kädenjälki on turhankin päällekkäyvää tai toisaalta taiteilijan intentio saattaa ajaa kohteensa yli.

Niin, nykyään voidaan puhua taiteilijan narsismista. Jossa taiteilija tuo oman egonsa ja tyylinsä ohi kohteen. Että se kohde ohitetaan täysin. Tästä taiteen autonomias-

ta on tullut itseisarvo: taidetta taiteen vuoksi. Se on mun mielestä väärin. Se ei jatka muotokuvan traditiota. (Kuvataiteilija 2.)

Musta tuntuu, että on aika voimakas oletus, että jos ottaa tällaisen muotokuvatilauksen vastaan, että sitten on saneltu ja aseteltu ne ehdot, että sen tulisi olla jonkun kaltainen [...] Mun mielestä se on enemmänkin taiteilijoiden omissa päissä, koska silloin kun esimerkiksi Wardilta tilattiin Halosen muotokuva – oli selvästi tiedossa, että minkä näköinen muotokuva sieltä tulee [...] Sieltä tuli Wardin näköinen muotokuva. (Kuvataiteilija 3.)

5.4 Taiteen vapaus käytännössä

Taidehistoriallisissa teksteissä tai taiteilijoiden biografiaissa tilaustöihin viitataan usein uuvuttavina kokemuksina ja taiteilijaidentiteettiin sopimattomana toimintana, jossa tilaajan vaatimusten välillä joudutaan tekemään taiteellisia kompromisseja. (ks. Palin, 2004, s. 31). Teksteissä monesti korostuu taiteen ja taiteilijan autonomian keskeinen ristiriita koskien tilauksia. Taiteilijat eivät kokeneet haastatteluissa, että heidän taiteellista vapautta juurikaan rajoitetaan.

Tilaus ei ole este suurteoksen syntymälle. Ne ei vaan sovi siihen samaan kertomukseen. Ihmisten on vaikeaa ymmärtää, että nämä asiat menee lomittain ja ristiin. Mutta se saattaa olla myös este. (Kuvataiteilija 4.)

Sopimukset tai niiden velvoittavuus eivät nousseet haastattelussa kovinkaan vahvasti esille. Kenties sopimukset ovat niin arkipäiväisiä, että niitä edes pohdita, sillä kansalaiset tekevät vuosittain sopimuksia puhelinliittymistä, vakuutuksista – ja sama koskee markkinoilla toimivaa taiteilijaa, joka sukkuloi erilaisten tilausten maastossa. Toisaalta on mahdollista, että sopimuksen ehdot nousevat pintaan vasta silloin, jos tilaajan ja taiteilijan välille syntyisi ristiriita teoksen tavoitteista. Tämähän pyritään ennakoimaan jo valittavalla taiteilijalla, sillä tuskin työhän valitaan käsitetaiteilijaa, jos halutaan maalauttaa traditiota noudattava edustusmuotokuva. Muutamissa kommentteissa sopimukset kuitenkin nousivat esille osana käytäntöä ja rationaliteettia. Lisäksi eräs haastateltava totesi yksityistilauksista, että välillä tuntuu että pelkkä sähköposti ei riitä. Ja olisi varmasti järkevää sopia tarkemmin ehdoista. Tässäkin tapauksessa huoli tuntui liittyvän enemmänkin varmuuteen loppulaskun maksamisesta kuin sinänsä muista taiteellisista sopimusehdoista.

Mulle jopa kommentoitiin sitä [...] et yleensä kaikki taiteilijoiden väliset sopimukset museoihin tai gallerioihin aina rajoittaa taiteilijaa. Tämä antoi kaikki oikeudet taiteilijalle ja vallan taiteilijalle. (Kuvataiteilija 1.)

Suurin ongelma on yleensä se, että teokselle on kokovaatimus. Ja siitä ollaan välillä todella tiukkoja [...] Mä olin tehnyt hieman isompaan kokoon ja se oli 10 senttiä isompi ja meidän piti rajata se uudelleen [...] Mä olin ajatellut sen niin suurpiirteisesti, että ei se 10 senttiä ole ihan niin [...] Mutta siellä saattaa olla arvokysymyksiä, joista mä en tiedä [...] Jos mä koen joitakin rajoituksia, se on just se maalauksen koko ja paikka, ja tavallaan se muotti mihin miettii sen oman työnsä.
(Kuvataiteilija 4.)

5.5 Perinteiden puristus ja muotokuvan muutos

Muotokuvassa, kuten taiteessa yleensä tulee näkyväksi osallisuus historiassa ja traditiossa. Muotokuvassa konstituoituu gadamerilainen ajattelu: ”Historia ei kuulu meille, me kuulumme historialle” (Gadamer, 1975, s. 276). Muotokuvaa luonnehditaan usein ajankuvaksi, mutta lopulta se suhteutuu aina menneeseen, muotokuvan konventioihin ja ylläpidettäviin traditioihin yhteiskunnassa. Toki traditiotkin muuttuvat. Kun muotokuvasta keskustallaan, traditio on läsnä väistämättä. Sitä ei tarvitse erikseen kysyä, se tulee puheeksi itsestään. Tilattua muotokuvaa on kritisoitu jäänteeksi. Mutta onko tilausmuotokuva edelleen elävä traditio vai onko se museoitunut omaan ulottuvuuteensa, jossa vain tietyt asiaan vihkiytyneet asiantuntijat tekohengittävät ja ylläpitävät jo saattohoidossa olevaa tilatun muotokuvan perinnettä.

Ehkä joissain tapauksissa se on muuttunut tällaiseksi pakolliseksi traditioksi, joka täytyy vain tehdä kun edellisistäkin puheenjohtajista on tehty. Toki. Mutta on arvonsa tuntevia instituutioita, joille se on ihan luonteva osa. (Kuvataiteilija 2.)

Nykytaiteen kenttä suhtautuu tilausmuotokuvaan jokseenkin negatiivisesti. Taiteilijat näkee, että se rajoittaa heidän ilmaisun vapauttaan. On joku sellainen käsitys, että muotokuvan tulisi olla klassisen muotokuvan kaltainen ja sitten taas aika harvoilla nykymaalareilla on sellaista opiskelua tai kouluttautumista takana, joka mahdollistaisi tällaisen klassisen työskentelyn tekemisen. (Kuvataiteilija 3.)

Meillä jollain lailla koulutus ja perinne katkesi Suomessa. Meillä ei kerta kaikkiaan ollut tietotaitoa figuratiiviseen maalaukseen ehkä tarpeeksi – ja sitten kuitenkin meillä oli olemassa olevia kokoelmia. (Kuvataiteilija 4.)

Taiteilijoiden puheessa nousivat samat teemat esille kuin johdannossa ja aiempaa tutkimusta käsittelevän kirjallisuuden osiossa: koulutuksessa ja arvostamisessa on tapahtunut jonkinlainen katkos suomalaisen muotokuvataiteen kohdalla, todennäköisesti formalististen ajatusten siivittämänä. Klassiseen muotokuvataiteeseen liittyy mittava tekninen harjoittelu. Voisi melkein sanoa, että tekniikan harjoittelu on eri asia kuin taiteellinen substanssi. Ja tekniikan kautta

lähennymme käsityötä, jota osittain vierastetaan nykytaiteen vyöhykkeellä. Taidemaalari ja professori Timo Vuorikosken artikkelissa *Professori Tapio Markkasen muotokuva* luonnehditaan muotokuvamaalauksista myös käsityönä (Vuorikoski, 2019, s. 27). Vaikka nykytaiteessa tekninen taituruus on kokenut inflaation ja taideteoksen arvo sekä legitimizeetti syntyy kentän suostumuksella. Muotokuva ei tunnu antavan periksi klassisista ihanteistaan. Haastatteluissa oli aistittavissa koulukuntamainen jaottelu klassisen ihanteen ja traditiolle selkänsä kääntävän ajattelun välillä.

Muotokuvamaalariksi pitää saada klassinen, pitkä taidekoulutus – että se tekniikka on sujuvaa, plastinen anatomia on hallussa. Sen jälkeen kun nämä asiat on hallussa, piirtäminen ja maalausprosessi sujuu suht sutjakkaan, niin silloin sä pystyt. Se tekniikka antaa vapauden siihen ilmaisuun. Tekniikka ei rajoita. Se tekniikan puute rajoittaa. (Kuvataiteilija 2.)

Mä näen hyvin mielenkiintoisena kehityksenä, että esimerkiksi valokuva lähtee ottamaan sellaista statusta että muotokuvan ei tarvitse olla välttämättä aina maalattu. (Kuvataiteilija 4.)

Valokuvaa on pidetty muotokuvaperinteen uhkana moneen otteeseen, mutta tässäkin tutkielmas-
sa on käynyt ilmi, että valokuva on tilauksissa marginaalissa. Söderlind (1993) korostaa, että valokuvauksen rantautuminen Ruotsiin 1800-luvun puolivälissä ei aiheuttanut elitistiselle muotokuvamaalaukselle uhkaa, ainoastaan halvempi *carte de visite* -kulttuuri korvasi osittain miniatyyripotretit. Saman voi todeta edelleen. Valokuvataiteen legitimoituminen 2000-luvulla nykytaiteeksi ei ole haastanut öljyvärimalauksia (ks. Taulukko 1, s. 42).

Eräässä haastattelussa nousi teoksen paljastustilaisuus erityisesti esille. Paljastustilaisuutta voi pitää rituaalina, joka lisää yhteisön solidaarisuutta. Rituaalissa yksilö integroituu osaksi sosiaalista yhteenkuuluvuutta, synnyttäen kollektiivisen kokemuksen. Sosiaalinen integraatio ja solidaarisuus liittyvät yhteisöllisiin rituaaleihin durkheimilaisittain. Tällaiset arkielämän juhlahetket eivät näyttäydy päällepäin rituaaleina, vaikka ne sellaisia ovat. Juhlahetki tiettyine sääntöineen tarjoaa eron arjesta; rituaaleissa on havaittavissa pyhän ja epäpyhän erotteluja. Tunnettu sosiologi Émile Durkheim (1912) toteaaakin, että pyhää palvoessaan yhteisö itseasiassa palvoo itseään ja kyse on kollektiivisesta tietoisuudesta. Kollektiivisilla representaatiolla luodaan sosiaalista yhteenkuuluvuuden tunnetta. (Aro & Jokivuori, 2014, s. 132-146.) Mutta toisaalta paljastustilaisuus on myös tapahtuma, jossa eri osallistujien roolit todentuvat eri valta-asemissaan ja -suhteissaan (Alasuutari, 2007, s. 136-137).

Ja kyllähän tuollainen paljastustilaisuus on viimeinen vallan näyttämö [...] Ja kun sä kävelet koko Suomen taidehistorian läpi sinne saliin [...] (Kuvataiteilija 1.)

Tämä voi olla myös sellainen loppuva ala jossain vaiheessa. Monilla julkisilla instansseilla alkaa olla sellainen paine, että ei voida enää rahoittaa jonkun johtajan muotokuvaa – se ei ole enää ajan henki. Että siihen pistettäisiin esimerkiksi yt-neuvotteluiden jälkeen isosti rahaa. (Kuvataiteilija 4.)

Mulla herää kysymys myös siitä, että muotokuvan ongelma ei liity pelkästään, mitä taiteilijat ovat, vaan nämä meidän vallanpitäjät ovat helvetin arkoja. Ne haluaa pelata varman päälle. (Kuvataiteilija 1.)

Tilatun muotokuvan tarina jääkin traditioiden puristuksessa kiinnostavaan positioon. Tilausmuotokuvan täytyy ratkaista paikkansa traditiossa, ei pelkästään teknisesti ja materiaalisesti vaan nimenomaan globaalissa maailmassa, jossa tilaajina toimivien yritysten että kansallisten instituutioiden rajat häilyvät. Muotokuva lepää vahvasti 1800-luvun kansallisvaltioiden historiassa, länsimaisten sankarien ja myyttien rakentamisessa. Mutta taide tarjoaa siihen myös ratkaisuja, se on aina tarjonnut. Saksan liittokansleri Helmut Schmidt (1918-2015) aikoinaan totesi, että ”kuvataide ei yhdistä vain erilaisia taiteellisia vaikutteita, vaan se myös johtaa ja yhdistää ihmisiä yli rajojen.” Schmidtin harjoittamasta politiikasta voi olla montaa mieltä, mutta hän oli harvinaisen valistunut ja omapäinen taiteen ystävä. Ensinnäkin vuonna 1976 perustettiin hänen ajatustensa pohjalta Bonniin Kanzlergalerie ja toiseksi oman kanslerimuotokuvan tekijäksi hän valitsi 1980-luvulla itäsaksalaisen taiteilijan Bernhard Heisigin, jota pidettiin Länsi-Saksassa DDR:n valtiontaiteilijana. Asian teki poliittiseksi riskiksi Berliinin muurin varjo ja jaettu Saksa. Schmidt matkusti lopulta Itä-Saksan Leipzigiin kahdesti maalausistuntoihin ja valtion turvallisuuspalvelu Staatssicherheit, kansanomaisemmin Stasi, valvoi maalausprosessia. (Volke, 2018.) On sääli, jos tilausmuotokuvan jännitysnäytelmä katkeaa kustannuskriisiin tai nykytaiteen moniarvoisten mahdollisuuksien ymmärtämättömyyteen. Maailma on avoinna. Ja voisihan suomalainen muotokuvan kohde maalauttaa muotokuvansa Suomen rajojen ulkopuolella. Intohimosta taiteeseen, maustettuna poliittisella intentiolla, ja mennä vielä askeleen pidemmälle kuin Schmidt.

6 Johtopäätöksiä ja tutkimustuloksia tilausmuotokuvan rakentumisesta

Tässä tutkielmassa olemme matkanneet pitkän reitin tilausmuotokuvan määrittelyistä ja teoreettisesta viitekehyksestä, kokoelmien kautta sopimuksiin ja lopulta itse teoksiin sekä taiteilijoiden haastatteluihin. Tutkimuskysymyksiä kirjattiin: Millaisia sosiaalisia ja kulttuurisia vuorovaikutustekijöitä sekä käytäntöjä on löydettävissä tilausmuotokuvan syntyhistoriassa ja tilausprosessissa? Miten muotokuvien konventiot, kuten näköisyyden vaatimus, yhteiskunnallisen aseman esittäminen, edustus- ja hallitsijamuotokuvan perinteinen decorum, suhteutuvat tilatussa muotokuvassa ajanjaksolla 1990-2018? Ja miten tilausmuotokuvat asettuvat nykytaiteen kenttään teosten, muotokuvatilausten ja aikalaistaiteilijoiden haastatteluiden kautta vuosina 1990-2018?

Tutkielma nostaa esille ja vahvistaa käsitystä, että edustusmuotokuvien traditiossa ja sopivuussäännöstoissa on havaittavissa selkeitä murtumia. Siitä huolimatta, että tässä tutkittiin vain viiden tilaajatahon muotokuvatilauksia, niin ainakin kolmen tilaajatahon kohdalla: valtioneuvoston kanslian, Suomen Pankin ja Helsingin kaupungin tilauksissa on teoksia, jotka murtautuvat selkeästi ulos perinteisen edustus- tai hallitsijamuotokuvan konventioista. Tutkielman eräs merkittävimmistä tuloksista vaikuttaa olevan se, että Suomen presidenttien muotokuvat asettuvat ulos perinteisestä edustus- ja hallitsijamuotokuvan konventioista selkeämmin ja myös johdonmukaisemmin muihin tarkastelussa esiintyvien instituutioiden tilauksiin verrattuna. Vuosina 1990-2018 Suomessa tilattiin kolme presidentin muotokuvaa: Martti Ahtisaaren, Tarja Halosen ja Sauli Niinistön muotokuvat. Siinä missä Kaivannon maalaama Ahtisaaren muotokuva on vielä toinen jalka edustusmuotokuvan tradition jäyhyydessä, Wardin Halonen aloittaa uuden vuosituhaten suomalaisen tilatun muotokuvan perinteessä vuonna 2002. Ja 100:n taiteilijan yhteisteos Niinistöstä avaa oven nykytaiteeseen ja miltei jättää jännitykseen: millaisen huomionosoituksen seuraava presidentti saa suomalaiselta taiteen kentältä. Jos asiaa tarkastelee todellisen vallanjaon näkökulmasta, presidenttien muotokuvat myötäilevät hyvin tarkasti presidentti-instituution murentunutta valta-asemaa, jossa yhä suurempi osa presidentin perinteisestä vallasta on siirtynyt 2000-luvulla pääministerille. Suomen presidenttien muotokuvissa representoituu keulakuvallisuus, jossa identiteetti ja asema manifestoituvat useasta myöhäismodernin pisteestä – jättäen vallan esittämisen omaan museoituun ulottuvuuteen. Ja vaikka Niinistön muotokuva ei ole saanut kehuja Suomen taiteen kentältä, niin ehkä juuri fragmentoituneena ja muotokuvan traditiota rikkovana teoksena, se kertoo oman tarinan kuvataiteen asemasta Suomessa vuonna 2018.

Yleisesti konservatiivisena pidetyssä tilausmuotokuvassa on siirrytty selkeästi statuksen painotamisesta ja vallan representaatiosta intiimimpään ilmaisuun ja identiteettien moninaisuuteen, jossa esimerkiksi Suomen tasavallan presidentinkin edustaa 2000-luvulla muotokuvassaan myös muuta kuin presidentillistä valtionpäämiehen asemaansa. Tämä kehitys näkyy suomalaisessa tilausmuotokuvassa vuosina 1990-2018 vaimeasti ja hitaasti muuttuen. Instituutioiden tilaamissa muotokuvissa on vuosina 1990-2018 löydettävissä nykytaiteen moniarvoisuus, yhteiskunnallisten asemien arkipäiväistyminen ja identiteettien moninaisuus. Siitä huolimatta suomalaiset instituutiot ovat melko hitaasti lämmenneet perinteistä edustusmuotokuvaa haastaville teoksille, mikä ilmenee uusien ilmaisukeinojen vähäisyydellä ja sitoutumisella perinteiseen esittävyYTEEN ja öljyvÄriteoksiin.

Taiteen tilaustöiden sivuuttaminen kuvataiteen ja taidehistorian tutkimuksessa sekä sitkeästi elävät tarinat tilaustöiden raskaudesta ja tilaajien vaatimuksista ovat hämärtäneet kuvaa taiteilijan asemasta erilaisissa hierarkioissa ja taiteen tilauksien arkipäivässä. Tässä tutkielmassa saatiin kiistattomia tutkimustuloksia siitä, että taiteilijan autonomia toteutuu esimerkillisesti suomalaisen taiteen kentällä ja muotokuvatilauksissa. Tilaajien ja taiteilijoiden väliset sopimukset ovat tarkastelun ajanjaksolla vapaampia kuin esioletus antoi ymmärtää. Ainoastaan Niinistön muotokuvaprojektissa taiteilijan vapautta lähtökohtaisesti rajoitettiin tietyin ehdoin. Yleisesti ottaen sopimustekstit ovat hyvin harvasanaisia, joissa käytännössä määritellään vain teoksen koko, valmistumisajankohta ja hinta. Taiteilijan vapaudet ovat siis neuvottelunvaraisia ja taiteilijan tai tuottajan asema markkinoilla todennäköisesti määrittelee hänen mahdollisuutensa sopimuksen sisältöön. Lisäksi taiteilijoiden anonyymit haastattelut antavat viitteitä, että taiteilijat eivät koe että heidän vapauttaan yleisesti rajoitetaan muotokuvatilauksissa. Tilaajat tilaavat jo lähtökohtaisesti sellaisilta tekijöiltä, jolloin tuleva muotokuva on linjassa toiveiden ja odotusten kanssa. Tässä suhteessa tilaajat toimivat nähtävästi turhankin konservatiivisesti. Taiteilijahaastatteluissa sopimukset eivät nousseet erityisesti esille. Joko sopimuksista ei haluta puhua tai sopimuksia pidetään selkeästi vain asiaan kuuluvana toimintana, sillä ne kuuluvat olennaisena osana nyky-yhteiskuntaa. Siksi ainakin tämän tutkielman puitteissa voidaan tuoda esille, että taiteilijoiden kokema vapauden rajoittaminen muotokuvien tilauksissa on osittain myytti, joka elää taidehistorian kirjoittamisessa ja taidepuheessa vahvasti erilaisina oireiluina. Toki on selvää, että aiemmin historiassa tilanne on saattanut olla varsin toinen, varsinkin 1800-1900-lukujen vaihteessa. Nykyiset sopimukset vuosina 1990-2018 antavat ymmärtää, että nykytaiteilijalla on taiteen tekemisen vapaus omassa luomistyössään ja esimerkiksi näköisyyden hahmottamisessa.

Tutkielman aikana ilmeni, että muotokuvan kohteet ovat hyvin tietoisia taidemaailman arvo-
tuksista ja he hakevat nimenomaan taidekentän kautta symboliarvoa bourdieulaisittain. Tämä
nousee esille käytännössä kaikkien tämän tutkielman keskeisten teoksien kohdalla. Korostuen
Halosen, Liikasen ja Korpisen muotokuvissa. Useissa tiedonannoissa sekä muutamissa kirjalli-
sissa lähteissä kävi ilmi, että varta vasten haettiin ”taiteellista” ratkaisua, kuunneltiin kenttää ja
saatiin tietoa kentältä. Semi Purhonen (2014) on todennut pitkässä Helsingin yliopiston ja
Suomen Akatemian rahoittamassa tutkimuksessaan, että kuvataiteen kenttää voi pitää Suomessa
legitiimisti korkeakulttuurina. Ja Bourdieun mukaan kuvataide on yksi niistä kentistä, joka
uudistaa hienovaraisesti luokkarakenteen. (Purhonen, 2014, s. 98-99.) Kuvataiteen kentällä ope-
roiminen vaatii paljon erilaisia pääomia, sillä kuvataidekentän pieniä erontekoja ei opi hetkessä
ja tämä tulee esille myös tässä tutkielmassa. Ensinnäkin valistuneimmat muotokuvien kohteet
ovat hyvin tietoisia kentän toimintatavoista ja taiteen vaikutusmahdollisuuksista omassa muo-
tokuvahankkeessaan. Vaikka nyt käsiteltävä aineisto on suhteellisen suppea, havainto tuskin on
täysin sattumaa. Samalla on tunnistettava, että taiteen välineellinen käyttö ei välttämättä johda
itse taiteilijan kannalta huonoon ratkaisuun. Valistunut tilaaja on edellytys onnistuneelle muo-
tokuvalle.

Näyttää siltä, että yhä laajempi joukko taiteilijoita on valmis toteuttamaan tilausmuotokuvia
nykytaiteen kentällä ja tilatut muotokuvat eivät ole tarkastelujaksolla 1990-2018 enää vain gen-
reen perehtyneiden muotokuvamaalareiden aluetta. Tämä pätee ainakin merkittävimpiin koko-
elmiin. Perinteiset muotokuvamaalarit ovat siis, jos nyt eivät vähemmistössä, mahdollisesti
uudessa markkinatilanteessa. Muotokuvan tekeminen on laajentunut osaksi nykytaiteilijoiden
intressejä tai ansaintaa. Kyse ei välttämättä ole vain taloudellisesta hyödyistä vaan pääsystä
nimenä arvostettuun kokoelmaan ja tunnettujen teoksien seuraan: Suomen taiteen kaanoniin.
Tämä on kaksisuuntainen tie. Jos muotokuvan kohteiden ymmärrys nykytaiteen kentästä laaje-
nee, samalla myös tulevat muotokuvat heijastavat taiteen monimuotoisuutta kokoelmissa. Tällä
hetkellä, vuonna 2019, matka nykytaiteen monia materiaaleja, esitystapoja ja ei-materiaalisia
ratkaisuja hyödyntävään maailmaan vaikuttaa tilausmuotokuvien kohdalla pitkältä. Ja tämän
tutkielman johdannossa esimerkin kaltaisesti nostettu Marc Quinnin toteuttama tilausmuotokuva
kohteensa DNA:sta vaikuttaa Suomesta tarkasteltuna vielä kaukaiselta kokeilulta (ks. kuva 1).
Vaikka tuskin näköisempää muotokuvaa on mahdollista ajatella kuin DNA:han pohjautuva muo-
tokuva, joka teknologian suomin mahdollisuuksin ei pelkästään kerro kohteestaan vaan koko
ihmiskunnasta.

Siitä huolimatta että esimerkiksi valokuvataide on 2000-luvulla saavuttanut Suomessa legitimin aseman nykytaiteessa, tilausmuotokuvissa valokuva on poikkeus. Merkittävistä muotokuvista vain kaksi on toteutettu viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana valokuvana; Pekka Saurin muotokuva vuonna 2004 ja Maria Lohelan paljastettu muotokuva vuonna 2018. (ks. Taulukko 1, s. 42.) Suomalaisen taidekentän yksipuolisuudesta saattaa kertoa se, että molemmat työt ovat Elina Brotheruksen käsialaa. Brotherus on kiistatta eräs kansainvälisesti menestyneimmistä suomalaisista valokuvataiteilijoista, joten näyttää siltä että varsinkin valokuvatilauksissa kentällä menestyminen nousee vieläkin tärkeämpään rooliin taiteilijavalinnassa. Tässä täytyy muistaa, että Brotherus on valokuvannut vuonna 2017, tähän aineistoon kuulumattoman, piispa Irja Askolan muotokuvan. Valokuvataide ei kokonaisuudessaan ole muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta haastanut perinteisiä tekniikoita, kuten öljyväriteoksia. Valokuvataide ei siis ole nykytaiteen kehityksestä huolimatta legitimoitunut raskaamman sarjan muotokuvien taide maailmaan nyt tarkasteltavien instituutioiden käytännöissä. Kuten ei myöskään nykytaide koko kirjossaan.

Taiteilijoiden suuntautuneisuudessa ja suhteessa muotokuvan esittävyYTEEN, ei ole kyse koulutustasosta tai bourdielaisesta habituksesta, sillä tässä tutkielmassa kaikki haastatellut taiteilijat ovat korkeakoulutettuja ja osa suomalaisen taidemaailman eliittiä. Kyse on taiteilijoiden intresseistä, jotka sisältävät laajempia ulottuvuuksia kuin vain toimimisen kentällä. Yksinkertaisesti jotain tiettyä taiteilijaa nyt vain kiehtoo naturalistinen näköisyys, tarjosi se sitten kentällä menestystä tai ei. Tässä mielessä bourdieulainen maku ei toimi kuin oppikirjasta. Koulutustason noustessa abstraktimpi taide ei kuvataiteilijoiden keskuudessa ole sen houkuttelevampaa kuin figuratiivinen ilmaisu. Ne ovat taiteilijalle puhtaasti omia arvostelmiaan eri intresseineen ja taiteellisine haasteineen.

Muotokuvasta on käytännössä mahdotonta puhua ilman traditiota, toisaalta siitä voi tietysti halutessaan yrittää murtautua ulos. Aineistoa kerätessä kävi jo ilmi muotokuvan tietynlainen vastakohtaisuus: tradition noudattaminen tai perinteen rikkominen. Se itsessään näkyi miltei kaikessa: teoksissa, kirjallisuudessa, teoksien esillepanossa, sopimuksissa ja haastatteluissa. Perinteen puristus on näkynyt myös joukkomediassa. Tarkastelun aikavälillä muotokuvatilaukset ovat saaneet tiedotusvälineissä kritiikkiä osakseen. Usein kansalaisten argumenttina on raha ja kysymys, miksi tällaista tehdään? Kansalaisten mielestä rahalle olisi parempaakin käyttöä. Taiteen kenttä on taas suhtautunut tilattuihin muotokuviin hieman ilakoiden, puhutaan ”pönötyskuvista”. Ja monissa taidekentän asiantuntijoiden kommentteissa huokuu turhautuneisuus: jos

emme pysty uudistamaan traditiota, siitä on syytä luopua. Tämä tutkielma on edelleen optimistinen koskien muutokuvaa. Osa muutokuvan uudistusprosessia on myös termien ja käsitteiden tarkistaminen, jos ei muuta niin taidehistoriallisen dialogin lisäämiseksi. Tämä liittyy normaaliin tieteenalan itsereflektioon. Tämäkin tutkielma alistuu yhdeksi lenkiksi loputonta dialogista jatkumoa. Tieteellinen tiedon kehittäminen ei lopu koskaan, se kertoo vain kulloinkin kyseessä olevasta tutkimuksen tilasta (Gadamer, 2004, s. 176). Tämä tutkielma haluaa omalla panoksellaan raottaa ovea taidehistoriallisten käsitteiden uudelleen määrittelylle, omassa hyvin rajatussa todellisuudessaan: tilatun muutokuvan traditiossa. Käsitteiden muutos ja elinvoimaisuus luo liikettä käytännön todellisuuteen. Katseen täytyy olla taiteen tutkimuksessa ja taidehistoriassa ajankohtainen, vaikka emme lopettaisi vaalimasta monien sinänsä käyttökelpoisten käsitteiden olemassaoloa traditiossa. Tutkielma määrittelikin omin ansioin nimenomaan suomalaiselle tilausmuotokuvalle konstituution ehdot, joka aiemmassa suomalaisessa tutkimuksessa on jätetty huomioimatta tilaussopimuksiin perustuen – ja samalla syntyi tilausmuotokuvalle kielellinen määrittely (ks. tutkielma s. 15). Vaikka muutokuvien tutkiminen ei sinänsä vaadi teoreettista mallia, tässä tutkielmassa rakentunut *Tilausmuotokuvan kehä* antoi riittävän kehyksen aineiston monipuoliselle tarkastelulle (ks. tutkielma, s. 29). Malli ei myöskään sitonut liikaa aihepiirin hahmottelua, sillä tutkielman aikana kävi ilmi, että tietyt tutkimuksen esioletukset olivat alustavasti liian yksiulotteisia. Tämä koski varsinkin taiteilijoiden kokemaa autonomiaa, näköisyyden muotoutumista ja sopimuksen rajoittavia ehtoja.

Tästä tutkielmasta avautuu uusia kiinnostavia näkökulmia tutkimuksen kentälle. Viime vuosina taidehistoria on laajentunut visuaalisen kulttuurin alueelle ja estetiikka on lähtenyt perinteisestä kaunotaiteiden tutkimuksesta kohti arjen estetiikkaa. Lisäksi yhteiskuntatieteet ovat estetisoituneet postmodernin intressin seurauksena. Tähän positioon tilausmuotokuva rakentuu mielenkiintoisella tavalla. Tämä tutkielma avaakin monia mahdollisuuksia jatkotutkimukselle, riippuen tutkimuksen tavoitteista.

Ensinnäkin tilausmuotokuvat ovat sen verran vähän tutkittu alue suomalaisessa taiteessa 1900-luvun puolivälin jälkeisellä ajalla, että aihe vaatisi osakseen taidehistoriallista perustutkimusta. Toiseksi tutkielman aineiston keruun aikana ilmeni, että monista kokoelmista ei ole tehty kirjoittavaa kirjallisuutta. Ei ainuttakaan tieteellistä julkaisua, ei edes luetteloa muotokuvista. Tämä pätee esimerkiksi Suomen Pankin muotokuviin. Ja vaikka eduskunnan muotokuvakokoelmasta ja Helsingin yliopiston muotokuvakokoelmista löytyy näyttelyjulkaisuja, molemmat instituutiot kaipaivat syvempää, ajantasaista tutkimusta osakseen. Kolmanneksi maakuntien ja muiden

yliopistokaupunkien muotokuvatilaukset vaatisivat tutkimusta osakseen. Varsinkin vertaileva tutkimus olisi tässä suhteessa hedelmällistä, sillä muotokuvassa tulee esille paikallisuus. Ei pelkästään kansallisena tasolla vaan myös maakuntatasolla. Lisäksi aihealue, joka nousi tämän tutkielman aikana esille olivat muotokuvan kohteesta maalatut post mortem -muotokuvat. Tämä aihepiiri on myös selkeä oma kokonaisuutensa, joka vaatisi huolellista perehtymistä tiettyihin eettisiin periaatteisiin sekä valokuvan käytön mahdollisuuksiin. Ja viimeiseksi: muotokuvien tilaussopimukset avaavat kiinnostavan näköalan taiteilijoiden ansaintaan. Tämän tyyppinen tutkimus kaipaasi lisäksi tilastollisia menetelmiä ja yhteiskuntatieteiden apua – kuitenkin taidehistoriallisia näkökulmia unohtamatta.

Puhtaasti taidehistoriallisesti tarkasteltuna tilattu muotokuva on traagisimmillaan kaavamainen ja rutiininomainen jäännös, mutta nykytaiteessa tilausmuotokuvalla avautuu ennennäkemättömiä ja moniarvoisia representaation mahdollisuuksia, haluttaessa jopa ei-materiaalisia taktisia valloituksia. Aika näyttää, onko tilausmuotokuva tuomittu omaan kohtaloonsa, yksittäisten ja nopeasti unohtuvien henkilöidentiteettien pompöösiin moderniin vankilaan, jonka valvomossa huolehditaan etiketistä, tahdikkaudesta ja piintyneistä periaatteista – vai muotoutuuko tilausmuotokuvasta Suomessa ensisijaisesti taideteos, jolla on myös muita päämääriä kuin tradition sanelema vuosisatainen tehtävä.

7 Yhteenveto

Tässä tutkielmassa tarkastellaan tilauksesta syntynyttä muotokuvaa Suomen taiteen kentällä aikavälillä 1990-2018. Tutkielman kohteena on tilausmuotokuva engl. *commissioned portrait* sekä tilaukseen engl. *commissioning* liittyvät tilausprosessit. Tutkielma jäljittää taidehistoriallisen tieteenalan kautta teoksen tilaajan, muotokuvan kohteen ja taiteilijan merkityksiä muotokuvan muotoutumisessa ja konventioissa, mutta samalla paikannetaan tilatun muotokuvan sosiaalisia ja kulttuurisia ulottuvuuksia: näköisyyden, taiteen autonomian, taidemaailman, identiteetin ja ideologian osalta. Tutkielman perustehtävänä on tilatun muotokuvan murtumien ja epäjatkuvuuksien hahmottaminen aikavälillä 1990-2018, jossa perinteisen edustus- ja hallitsijamuotokuvan määrittelyt sekä konventiot ja traditiot asettuvat kritiikin alaisiksi suhteessa nykytaiteen pluralismiin. Tutkimuskysymyksinä kirjataan: Millaisia sosiaalisia ja kulttuurisia vuorovaikutustekijöitä sekä käytäntöjä on löydettävissä tilausmuotokuvan syntyhistoriassa ja tilausprosessissa? Miten muotokuvien konventiot, kuten näköisyyden vaatimus, yhteiskunnallisen aseman esittäminen, edustus- ja hallitsijamuotokuvan perinteinen decorum, suhteutuvat

tilatussa muotokuvassa ajanjaksolla 1990-2018? Ja miten tilausmuotokuvat asettuvat nykytaiteen kenttään teosten, muotokuvatilausten ja aikalaistaiteilijoiden haastatteluiden kautta vuosina 1990-2018?

Tutkielman hyödyntää kriittisen tutkimusperinteen teorioita ja mannermaisen estetiikan näkökulmia sekä laadullista tutkimusmenetelmää. Tutkielma rakentuu moniaineistoisesti kolmesta osa-alueesta, jotka kietoutuvat yhdeksi kokonaisuudeksi sisältäen: muotokuvia tilaavien instituutioiden ja tilaussopimusten tarkastelun, tilausmuotokuvien kontekstualisoinnin ja tilausmuotokuvia tehneiden kuvataiteilijoiden anonymien haastatteluiden analysoinnin. Nämä elementit punoutuvat tutkielmassa rakentuvan *Tilausmuotokuvan kehän* eri komponenttien väliselle dialogille. Samalla käsitellään muotokuvia tilaavien instituutioiden toimintaperiaatteita, tilausmääriä ja lopuksi taiteilijoiden haastattelut rakentuvat synteetiksi yhdessä tutkielman avaintesten kesken. Aineiston avainteksina toimivat eduskunnan puhemies Matti Ahteen, Suomen Pankin pääjohtaja Erkki Liikasen, apulaiskaupunginjohtaja Pekka Korpisen, Helsingin yliopiston kansleri Thomas Wilhelmssonin sekä Suomen presidenttien Tarja Halosen ja Sauli Niinistön muotokuvat. Tarkasteltavia tilaajatahoja ovat edellä mainitut instituutiot, tilausprosessit ja tilaussopimukset. Tilaussopimus tai tilauksen vahvistama asiakirja legitimoi tässä tutkielmassa tilausmuotokuvan synnyn.

Tutkielma vahvistaa käsitystä, että edustusmuotokuvien traditiossa ja käytännöissä on havaittavissa selkeitä epäjatkuvuuksia tarkastelun ajanjaksolla. Kolmen tilaajatahon kohdalla: valtioneuvoston kanslian, Suomen Pankin ja Helsingin kaupungin tilauksissa löydettiin teoksia, jotka murtautuvat selkeästi ulos perinteisen edustus- tai hallitsijamuotokuvan konventioista. Yllättävänä voi pitää havaintoa, että Suomen presidenttien muotokuvat asettuvat ulos perinteisestä edustus- ja hallitsijamuotokuvan konventioista selkeämmin ja myös johdonmukaisemmin muihin tarkasteltaviin muotokuvatilauksiin verrattuna. Samanaikaisesti Suomen presidentin valtaoikeuksia on supistettu ja presidentillinen instituutio on arkipäiväistynyt. Tilausmuotokuva ainakin osittain näyttää myötäilevän muutoksia yhteiskunnassa, ja yleisesti konservatiivisena pidetyssä tilausmuotokuvassa on siirrytty statuksen painottamisesta sekä vallan representaatiosta intiimimpään ilmaisuun ja identiteettien moninaisuuteen, jossa esimerkiksi Suomen presidentin edustaa 2000-luvulla muotokuvassaan muutakin kuin presidentillistä valtionpäämiehen asemaansa. Vaikka muotokuvien identiteettikäsitys on monisäikeisempi ja vapaampi, nyt tarkasteltavat suomalaiset instituutiot ovat melko hitaasti lämmenneet perinteistä muotokuvaa haastaville teoksille, mikä ilmenee uusien medioiden vähäisyydellä ja sitoutumisella perin-

teiseen esittävyys ja öljyväriteoksiin. Vaihtoehtoiset tekniikat ovat harvakseltaan käytettyjä. Ja jopa valokuvataide, joka on vakiintunut legitiimiksi nykytaiteen välineeksi 2000-luvulla, näkyy vain sattumanvaraisesti suomalaisessa tilausmuotokuvassa. Nykytaiteen mahdollisuudet ja keinot ovat jääneet hyödyntämättä suomalaisissa tilausmuotokuvissa aikavälillä 1990-2018.

Taiteilijoiden biografioissa ja taidehistoriallisissa teksteissä elää vahvasti käsitys, että tilaustyöt ovat ristiriidassa vapaan taiteilijaidentiteetin kanssa, varsinkin tilaajien toiveiden ja reunaehtojen vuoksi. Tilaajien ja taiteilijoiden väliset sopimukset ovat tarkastelun ajanjaksolla vapaampia kuin esioletus antoi ymmärtää. Ainoastaan Niinistön muotokuvaprojektissa taiteilijan vapautta lähtökohtaisesti rajoitettiin. Yleisesti ottaen sopimustekstit ovat hyvin harvasanaisia. Niissä käytännössä määritellään vain teoksen koko, valmistumisajankohta ja hinta. Muusta aineistosta poiketen Niinistön sopimuksessa kirjattiin muotokuvan kohteen kunnioittaminen ja hyvän tavan mukaisuus. Taiteilijan vapaudet ovat neuvottelunvaraisia ja taiteilijan asema markkinoilla todennäköisesti määrittelee hänen mahdollisuutensa sopimuksen sisältöön. Lisäksi taiteilijoiden anonyymit haastattelut antoivat suoria tuloksia siitä, että taiteilijat eivät koe, että heidän vapautaan yleisesti rajoitetaan muotokuvatilauksissa.

Tilatun muotokuvan asettuminen nykytaiteen kenttään, arvostettuna taideteoksena, vaikutti olevan hyvin tärkeä seikka muotokuvien kohteille. Tämä nousi esiin henkilökohtaisissa tiedoksiantoissa ja myös kirjallisissa lähteissä. Ilmiö voi korostua aineistossa, sillä nyt tarkastelussa oli konventioita rikkovia teoksia. Erityistä on se, että muotokuvien kohteet ovat tietoisia taide maailman arvostuksista ja hakevat nimenomaan taidekentän kautta symboliarvoa bourdieulaisittain. Useissa kommentteissa kävi ilmi, että varta vasten haettiin ”taiteellista” ratkaisua, kuunneltiin kenttää ja saatiin tietoa kentältä taiteilijavalintojen tueksi. Tutkielma antaa viitteitä, että taiteesta valistunut muotokuvan kohde on yksi edellytys onnistuneelle muotokuvateokselle.

Tilaajatahojen tilausmäärät todentavat, että muotokuva on edelleen elinvoimainen traditio, vaikka sen kuolemaa on jo monesti kuulutettu. Nähtäväksi jää, uskaltautuuko suomalainen tilausmuotokuva laajemmalla rintamalla nykytaiteen moniarvoisten ja monimateriaalisten sekä konseptuaalisten ratkaisujen vietäväksi vai luotetaanko tilausmuotokuvassa vain satoja vuosia kestäneeseen tradition toisintamiseen.

Lähdeluettelo

Painamattomat lähteet

Arkistolähteet

Eduskunta, Helsinki

Eduskunnan arkisto

Sopimukset, kansliatoimikunnan pöytäkirjat, muistio

Helsingin kaupunki, Helsinki

Kaupunginkanslian arkisto

Sopimukset

Helsingin yliopisto, Helsinki

Helsingin yliopiston sopimusrekisteri

Sopimukset

Suomen Pankki, Helsinki

Suomen Pankin sopimusarkisto

Sopimukset

Valtioneuvoston kanslia, Helsinki

Valtioneuvoston kanslian arkisto

Sopimukset

Tiedonannot

Suulliset

Ahde, Matti: 27.8.2019

Hyttinen, Arttu: 26.8.2019

Hyttinen, Helena: 26.8.2019

Korpinen, Pekka: 29.8.2019

Koskinen, Päivi: 18.10.2018

Liikanen, Erkki: 4.9.2019

Merenmies, Elina: 31.8.2019

Vesikansa, Esko: 30.10.2019

Sähköpostit

Hämäläinen, Heikki: 24.6.2019 ja 25.6.2019

Karppinen, Laura J: 18.2.2019, 20.2.2019, 6.6.2019, 18.6.2019, 17.7.2019

Lahtinen, Eeva Kristiina: 19.3.2019, 16.4.2019, 17.4.2019, 23.4.2019, 17.5.2019, 4.6.2019 ja 19.6.2019

Lindgren, Liisa: 14.3.2019 ja 5.6.2019

Nenonen, Kati: 25.1.2019 ja 19.9.2019

Rainio, Päivi: 30.8.2019

Roitto, Maria: 24.8.2019

Saarikivi, Satu: 28.5.2019

Seppälä, Riitta: 12.3.2019, 13.3.2019, 20.5.2019

Wilhelmsson, Thomas: 4.9.2019

Haastattelut

Tekijän arkisto

Audiotallenteita 4 x 45 minuuttia. Tunnettujen nykyaiteilijoiden anonyymit teemahaastattelut. Aineisto kerätty ja nauhoitettu vuoden 2019 aikana.

Sanomalehdet, aikakauslehdet, lehdistömateriaali ja sähköinen aineisto

Hautamäki, Jaakko (9.11.2002) Halonen tunnisti muotokuvastaan lämmön, itsensä ja muutoksen. Helsingin Sanomat

Heikka, Elina ja Ojanperä, Riita (2003) Presidentistä tuli oranssi. Tarja Tavallinen vai Äiti Aurinkoinen. Kaltio. Pohjoinen kulttuurilehti.

Frilander, Aino (4.5.2018) Presidentti Sauli Niinistön muotokuva on tekotavaltaan sympaattinen, mutta muotokuvana heikko. Helsingin Sanomat

Kaitavuori, Kaija (2015) Kuka välittää? Tahiti 03/2015. Helsinki: Taidehistorian Seuran verkkojulkaisu.

Kantokorpi, Otso (7.5.2018) Sauli Niinistön muotokuva ei ole yhteisötaidetta. Helsingin Sanomat.

Kivirinta, Marja-Terttu (14.10.2004) Pekka Saurin muotokuva on valokuva. Helsingin Sanomat.

Luotonen, Mervi (16.6.2007) Mikä ihmeen puhemies? Turun Sanomat.

Retulainen, Anna (25.1.2019) Miksi en maalaa ihmisiä? Taiteilijan kirjallinen lausunto Erkki Liikasen muotokuvan paljastustilaisuudessa.

Salmela, Marja (23.11.2010) Pekka Korpisen muotokuva julkistettiin. Helsingin Sanomat.

Sartti, Seija (2.1.1999) Suomessa maalataan vuosittain satoja muotokuvia, joista maksetaan miljoonia. Helsingin Sanomat.

Sippola, Anna-Riitta (26.4.1997) Ahtisaaren muotokuva paljastettiin "Hitaasti avautuva karu maalaus". Helsingin Sanomat.

Soisalon-Soininen, Janne (25.1.2019) Suomen Pankki paljasti tänään Erkki Liikasen muotokuvan, jossa ”subjekti ja objekti sekoittuvat toisiinsa ja vuorottelevat”. Kauppalehti.

Vaarala, Noora (22.5.2018) Presidentti Niinistön virallisesta muotokuvasta paljastui yllätys – Kuvapari osoittaa, että poski kuuluukin afganistanilaiselle turvapaikanhakijalle. Helsingin Sanomat,

Opinnäytteet

Helsingin yliopisto, taidehistorian oppiaine, Luomajoki, Ari (2019) Piispojen muotokuvat. Pro gradu -tutkielma.

Painetut lähteet

Kirjallisuus

Adorno, Theodor W. (2006 [1970]) Esteettinen teoria. Tampere: Vastapaino.

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max & Marcuse, Herbert (1991) Järjen kritiikki. Tampere: Vastapaino.

Ahlund, Mikael (2017) Kärppiä, historiaa ja roolipelejä. Näyttelyjulkaisussa Kuojärvi-Närhi, Reetta ja Eskelinen Kirsi (toim.) Minä en ole minä – Tunnettuja ja unohdettuja muotokuvia 8.6.-31.12.2017. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo.

Alasuutari, Pertti (1994) Laadullinen tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Alasuutari, Pertti (2001) Laadullinen tutkimus 2.0. Tampere: Vastapaino.

Alasuutari, Pertti (2007) Yhteiskuntateoria ja inhimillinen todellisuus. Helsinki: Gaudeamus.

van Alphen, Ernst (1997) The Portrait's Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary Portrait. Teoksessa Woodall, Joanna (toim.). Portraiture. Facing the Subject. Manchester: Manchester University Press.

Anderson, Benedict (1991 [1983]) Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso.

Anhava, Martti (2005) Rafael Wardi ja Värin ilo, Helsinki: WSOY.

Aro, Jari & Jokivuori, Pertti (2010) Klassinen sosiologia ja moderni maailma. Helsinki: WSOY.

Bauman, Zygmunt (1996) Postmodernin lumo. Toimittaneet Pirkkoliisa Ahponen & Timo Cantell. Kääntänyt Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.

Baxandall, Michael (1972) *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.

Baxandall, Michael (1985) *Patterns of Intention. On The Historical Explanation of Pictures*. New Haven and London: Yale University Press.

Beyer, Andreas (2003) *Portraits. A History*. Munich: Hirmer Verlag.

Beck, Ulrich, Giddens, Anthony & Lash, Scott (1995) *Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio*. Kääntänyt Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.

Belting, Hans (2011) *An Anthropology of Images*, Princeton & Oxford Princeton: University Press.

Benjamin, Walter (1989) *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*. Teoksessa Koski, Markku, Rahkonen, Keijo ja Sironen, Esa (toim.) *Messiaanisia sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Kansansivistysliitto ja Tutkijaliitto. Jyväskylä: Gummerus.

Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (1994). *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen*. Helsinki: Gaudeamus.

Berman, Marshall (1988) *All That Is Solid Melts Into Air*. New York: Penguin Books.

von Bonsdorff, Bengt (1990) *Suomalainen muotokuva vuoden 1917 jälkeen*. Amos Anderson 26.1.- 18.3.1990. Amos Anderssonin taidemuseon julkaisuja, Uusi sarja no 1. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo.

von Bonsdorff, Bengt (2000) *Suomalaisesta muotokuvamaalauksesta*. Pohjanvirta, Marja-Liisa ja Saastamoinen Maria-Liisa (toim.), *Näyttelyluettelossa, Aleksanterinkatu – vallan vaiheita 1.-23.8.2000*. Suomen museoliiton julkaisuja 48 ja Merita Nordbankenin julkaisuja. Jyväskylä: Gummerus.

Bourdieu, Pierre (1985) *Sosiologian kysymyksiä*. Toimittanut ja kääntänyt J. P. Roos. Tampere: Vastapaino.

Bourdieu, Pierre (1986 [1979]) *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Kääntänyt Richard Nice. London: Routledge.

Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Toimittanut Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre (1996) *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*.

Brilliant, Richard (2008 [1991]) *Portraiture*. London: Reaction Books Ltd.

Buck, Louisa & McClean, Daniel (2012) *Commissioning Contemporary Art. A Handbook for Curators, Collectors and Artists*. London: Thames & Hudson.

Danto, Arthur C. (1992) *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*. London: University of California Press.

Danto, Arthur C. (2016) Taidemaailma. Teoksessa Reiners, Ilona, Seppä, Anita & Vuorinen, Jyri (toim.) Estetiikan klassikot II. Helsinki: Gaudeamus.

Durkheim, Émile (1990 [1902]) Sosiaalisesta työnjaosta. Jyväskylä: Gaudeamus.

Eskelinen, Kirsi (2017) Minä en ole minä – Tunnettuja ja unohdettuja muotokuvia. Näyttelyjulkaisussa Kuojärvi-Närhi, Reetta ja Eskelinen Kirsi (toim.) Minä en ole minä – Tunnettuja ja unohdettuja muotokuvia 8.6.-31.12.2017. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo.

Fornäs, Johan (1995/1998) Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia. Kääntäneet Mikko Lehtonen, Kaarina Hazard, Virpi Blom & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Foucault, Michel (2000) Tarkkailla ja rangaista. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.

Foucault, Michel (2017) Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia. Helsinki: Gaudeamus.

Foucault, Michel (2016) Mikä tekijä on? Teoksessa Reiners, Ilona, Seppä, Anita & Vuorinen, Jyri (toim.) Estetiikan klassikot II, suom. Lehtinen, Markku, Helsinki, Gaudeamus.

Gadamer, Hans-Georg (1975) Truth and Method, 14 Coopers Row, London: Sheed and Ward Limited.

Gadamer, Hans-Georg (2004) Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa. Tampere: Vastapaino.

Gayford, Martin (2010) Man with a Blue Scarf, On Sitting for a Portrait by Lucian Freud. London: Thames & Hudson.

Greenblatt, Stephen (1980) Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare. Chicago & London. The University of Chicago Press.

Habermas, Jürgen (1986) Moderni – keskeneräinen projekti. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun. Helsinki: Tutkijaliiton julkaisusarja 44.

Hakala, Liisa-Maria & Enbom, Carla (1994) Taidetta eduskunnassa. Helsinki: Eduskunta.

Hall, Stuart (1999) Identiteetti. Toimittaneet ja kääntäneet Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Hall, Stuart (2019) Mitä on tekeillä? Esseitä vallasta, uusliberalismista ja monikulttuurisuudesta. Tampere: Vastapaino.

Halonen, Tarja (2017) Muotokuvasta maalaukseen – Rafael Wardin mallina, teoksessa Minä en ole minä, tunnettuja ja unohdettuja muotokuvia. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo.

Hautamäki, Irmeli (2012) Nykytaide, kritiikki ja hermeneuttinen filosofia. Teoksessa Heikkilä, Martta (toim.) Taidekritiikin perusteet. Helsinki: Gaudeamus.

Heiskala, Risto (2000) Toiminta, tapa ja rakenne, kohti konstruktionista synteisiä yhteiskuntateoriassa, Helsinki: Gaudeamus.

Hirsijärvi, Sirkka & Hurme, Helena (2011) Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Howgate, Sarah & Nairne, Sandy (2009) A Guide to Contemporary Portraits. London: National Portrait Gallery.

Ijäs, Minna, Kuusamo, Altti, ja Niemelä, Riikka (2010) Teoksessa Ijäs, Minna, Kuusamo, Altti, ja Niemelä, Riikka (toim.) Nykytaidehistorian monet lähestymistavat. Turku: Utukirjat.

Jenkins, Marianna (1947) The State Portrait: Its Origin and Evolution. New York: College Art Association of America in conjunction with the Art Bulletin.

Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suominen, Eero (2016) Diskurssianalyysi. Teoriat, peruskäsitteet, ja käyttö. Vastapaino: Tampere.

Jokinen, Eeva ym. (2015) Johdatus prekaarien affektien tutkimukseen. Teoksessa Jokinen, Eeva & Venäläinen, Juha (toim.) Prekarisaatio ja affekti. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 118. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston paino.

Kannisto, Heikki (2002) Ymmärtäminen, kritiikki ja hermeneutiikka. Teoksessa Niiniluoto, Ilkka ja Saarinen, Esa (toim.) Nykyajan filosofia. Helsinki: WSOY.

Karjalainen, Tuula (1990) Uuden kuvan rakentajat: konkretismin läpimurto Suomessa. Helsinki: WSOY.

Klinge, Matti (2001) Edustusmuotokuvat. Teoksessa Mäkinen, Anssi (toim.) Pinx - maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa. Espoo: Weilin+Göös.

Konttinen, Riitta (1992) C. G. E. Mannerheimin muotokuvaperinteestä. Näyttelyjulkaisu Mannerheim-muotokuvia. Mikkelin taidemuseo 15.5.-28.6.1992. Mikkeli: Mikkelin taidemuseo.

Kontturi, Katve-Kaisa (2013/2016) Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä. Teoksessa (toim.) Hongisto, Ilona & Kurikka, Kaisa. Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen. Turku: Eetos.

Kruskopf, Erik (2001) Ihmisestä, läheisesti ja julkisesti. Näyttelyluettelossa (toim.) Karttunen, Ilkka. Julkinen ja intiimi: 9.6.-26.8.2001. Taidekeskus Retretti. Punkaharju: Retretti.

Kuisma, Oiva (2009) Antiikin estetiikka. Teoksessa Reiners, Ilona, Seppä, Anita & Vuorinen, Jyri (toim.) Estetiikan klassikot I. Helsinki: Gaudeamus.

Lilius, Henrik (1990) Yliopiston muotokuvakokoelma, teoksessa Ars Universitaria 1640-1990, Muotokuvia Helsingin yliopiston kokoelmista. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Lilius, Henrik (1999) Taideteos tapahtumana. Kuvataideteoksen ja historiallisten lähteiden suhteesta. Teoksessa Motiivi ja metodi. Taidehistoriallisia tutkimuksia 20. Helsinki: Taidehistorian seura.

Lindgren, Liisa (2007) Puhemiesten muotokuvat ja puhuttelemisen taito. Puhemiehet. Muotokuvia eduskunnan kokoelmista. Toim. Liisa Lindgren. Helsinki: Eduskunta.

Lintinen, Jaakko (1989) Myrskyisä edistys, teoksessa Lintinen, Jaakko (toim.) Modernin ulottuvuuksia, fragmenteja modernista ja postmodernista, Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki: Gummerus.

Lord, James (1965) Giacometti Portrait, The Museum of Modern Art, New York, distributed by Doubleday & Company, Garden City, New York.

Lukkarinen, Ville (2018) Presidentinlinnan Lex-veistos – perustuslakitaistelun symbolista oikeusvaltion kuvaksi, teoksessa Harju, Virpi (toim.) Valtaa ja oikeutta, Kansallisgalleria, Helsinki: WSOY.

Lukkarinen, Ville (1998) Katseen kuviteltu viattomuus. Teoksessa A. Elovirta & V. Lukkarinen (toim.) Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.

Lähdesmäki, Tuuli (2007) Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä, henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Lähdesmäki, Tuuli (2012) Diskurssianalyysi taiteen tutkimuksen menetelmänä. Teoksessa Waernerberg, Annika & Kähkönen, Satu (toim.) Taidetta tutkimaan, menetelmiä näkökulmia. JYY julkaisusarja 86. Jyväskylä: Kampus Kustannus.

Marx, Karl (1979) Pääoma: kansantaloustieteen arvostelua, 1 osa, Pääoman tuotantoprosessi. Kustannusliike Progress.

Marx, Karl & Engels, Friedrich (1998 [1890]) Kommunistinen manifesti. Suom. Koivisto, Juha, Mäki, Markku ja Uusitupa, Timo. Tampere: Vastapaino.

Meinander, Henrik (2018) Oikeus valtaan – Vallan julkisia manifestaatioita autonomian ja itsenäisyyden ajan Suomessa, teoksessa Harju, Virpi (toim.) Valtaa ja oikeutta, Kansallisgalleria. Helsinki: WSOY.

Meinander, Karl. Konrad (1931) Porträtt i Finland före 1840-talet. Helsingfors: Söderström.

Merleau-Ponty, Maurice (2012) Cézannen epäily. Teoksessa (toim.) Luoto, Miika ja Roinila, Tarja. Filosofisia kirjoituksia. Helsinki: Nemo.

Moxey, Keith (1994) The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History. Ithaca. New York: Cornell University Press.

Määttänen, Pentti (2012) Taide maailmassa, pragmatistisen estetiikan lähtökohtia, Helsinki: Gaudeamus.

Niinikoski, Eero (2001) Metsäyhtiön suurkokoelma. Teoksessa Mäkinen, Anssi (toim.) Pinx - maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa. Espoo: Weilin+Göös.

Niiniluoto, Ilkka (1975) Tieteellisen käsitteen- ja teorianmuodostuksen perusteita, Helsingin yliopiston filosofian laitoksen julkaisuja, No 2. Helsinki: Helsingin yliopiston monistuspalvelu.

Noro, Arto (1993) Postfranzenia, Tutkijaliiton julkaisusarja 75. Helsinki: Kirjapaino osakeyhtiö Like.

Noro, Arto (2004) Sosiologian kolmio – teorial, käytöt ja yleisöt. Teoksessa Jokivuori, Pertti & Ruuskanen, Petri (toim.) Arjen talous. Talous, tunteet ja yhteiskunta, Jyväskylä: Minerva.

Olin, Martin (2000) Det karolinska porträttet. Ideologi, ikonografi, identitet. Stockholm: Raster.

Ormond, Richard (2007) Foreword. Teoksessa Badea-Päun, Gabriel (toim.) Society Portrait. Painting, Prestige and the Pursuit of Elegance. London: Thames & Hudson.

Ortiz-Nieminen, Oscar (2013) Kunnioitetut, kopioituneet ja kohutut: Helsingin kaupungintalon muotokuvat. Näyttelykatalogissa Ortiz-Nieminen, Oscar (toim.) Vallan kasvot. Muotokuvia Helsingin kaupungin kokoelmista 20.11.2013–12.2.2014. Helsinki: Helsingin kaupunki.

Palin, Tutta (2001) Muotokuvamaalaus Suomessa. *Pinx-maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa*. Toim. Anssi Mäkinen. Espoo: Weilin+Göös.

Palin, Tutta (2004) Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina. Helsinki: Taide.

Palin, Tutta (2007) Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvulta taidekoti Kirpilässä. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 4. Helsinki: Suomen kulttuurirahasto ja Taidekoti Kirpilä.

Pettersson, Susanna (2001) Taiteen keräily 1800-luvun Suomessa. Teoksessa Mäkinen, Anssi (toim.) *Pinx - maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa*. Espoo: Weilin+Göös.

Piispa, Mikko & Salasuo, Mikko (2014) Taiteilijan elämänselk. Tutkimus nuorista taiteilijoista 2000-luvun Suomessa. Nuorisotutkimusverkosto/ Nuorisotutkimusseura julkaisuja 156. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.

Pointon, Marcia (1993) Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England, New Haven and London, Yale University Press.

Pointon, Marcia (2013) Portrayal and Search for Identity. London. UK: Published by Reaktion Books Ltd.

Purhonen, Semi & työryhmä (2014) Suomalainen maku: kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylien sosiaalinen eriytyminen. Helsinki: Gaudeamus.

Rastenberger, Kaisa (2015) Tietoa, valtaa ja toimintaa – Suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistyminen - Käsitteiden kautta järjestetty valokuvataiteen kenttä 1990–2000 -luvuilla" (Knowledge, Power, and Action – The Internationalisation of Finnish Contemporary Photographic Art in the 1990s and 2000s).

Rautiainen, Pauli (2007) Taiteen vapaus perusoikeutena, Taiteen keskustoimikunta, tutkimusyksikön julkaisuja N:o 33. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

RensuJeff, Kaija (2015 /2010) Taiteilijan asema 2010. Taiteilijakunnan rakenne, työ ja tulonmuodostus. Helsinki: Taiteen edistämiskeskus.

Retulainen, Anna (2015) Yksinäiset kävelyt. Teoksessa Hannula, Mika & taiteilijat. Maalauksesta – Esseitä ja keskusteluja. Helsinki: Parvs Publishing.

Ricœur, Paul (2000) Tulkinnan teoria: diskurssi ja merkityksen lisä. Helsinki: Tutkijaliitto.

Rieppula, Esko, Kultalahti, Jukka & Pohjolainen, Teuvo (2019) Kenellä valta valtiossa. Kuninkaiden ja säätyjen vallasta kansan valtaan. Perustuslakiemme pitkä kaari. Tampere: Vastapaino.

Roos, J. P. (1995) Pierre Bourdieun pieni ja suuri kurjuus. Teoksessa Rahkonen, Keijo (toim.) Sosiologian teorian uusimmat virtaukset. Helsinki: Gaudeamus.

Saarikangas, Kirsi (1999) Merkityksellinen tila, teoksessa Kirsi Saarikangas (toim.) Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Tampere: Vastapaino. Saarikangas, Kirsi (1999) Tila, konteksti ja käyttäjä. Teoksessa Kirsi Saarikangas (toim.) Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Tampere: Vastapaino.

Sarje, Kimmo (2001) Kimmo Kaivanto. Teoksessa Kaivanto, Kimmo, Sarje, Kimmo (toim.) Kaivanto. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Seppä, Anita (2012) Kuvien tulkinta. Menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle. Helsinki: Gaudeamus.

Sevänen, Erkki (1998) Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit. Vaasa: SKS.

Simmel, Georg (2017) Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1895-1917. Helsinki: Gaudeamus.

Stallabrass, Julian (2004) Art Incorporated: The Story of Contemporary Art. Oxford: Oxford University Press

Suominen-Kokkonen, Renja (1998). Taiteen sosiaaliset ulottuvuudet, teoksessa Katseen rajat, taidehistorian metodologiaa, Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.) Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Jyväskylä: Gummerus.

Söderlind, Solfrid (1993) Porträttbruk i Sverige, 1840-1865. En funktions- och interaktionsstudie. Stockholm: Carlsson Bokförlag.

Tauriainen, Heimo (1983) Uutiskatsaus. Teoksessa Kojo, Pauli, Metsähuone, Laina ja Rätty, Ritva (toim.). Mitä Missä Milloin 1984. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Tihinen, Jukka (2017) Wäinö Aaltonen, Poseerauksia, Turun museokeskuksen vuosikirja ABOA / Åbo museicentrals årsbok, ABOA 2015 / 79. Turku: Turun museokeskus.

Tossavainen, Mari (2012) Kuvanveistotyö. Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920. Helsinki: Suomen Tiedeseura – Societas Scientiarum Fennica.

Volke, Kristina (2018) Heisig malt Schmidt. Eine Deutsche Geschichte über Kunst und Politik. Berlin: Ch. Links Verlag.

Vuorikoski, Pia (2013) Edustavaa ja yksilöllistä – muotokuvamaalareita Suomessa. Näyttelykatalogissa Ortiz-Nieminen, Oscar (toim.) Vallan kasvot. Muotokuvia Helsingin kaupungin kokoelmista 20.11.2013-12.2.2014. Helsinki: Helsingin kaupunki.

Vuorikoski, Timo (1981) Johdatusta muotokuvamaalauksen problematiikkaan, teoksessa Muotokuva, toim. Vuorikoski, Timo. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Vuorikoski, Timo (2019) Tapio Markkasen muotokuva. Helsinki: Ursa.

Väyrynen, Kari & Pulkkinen, Jarmo (2016) Lingvistinen käänne analyyttisestä perinteestä jälkinarrativismiin. Teoksessa Väyrynen, Kari & Pulkkinen, Jarmo (toim.) Historian teoria. Tampere: Vastapaino.

Weber, Max (1981) General Economic History. New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.): Transaction Books.

Weber, Max (1968) On Charisma and Institution Building, Selected Papers, Edited and with an Introduction by S. N. Eisenstadt. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Weber, Max (1989 [1920]) Maailman uskonnot ja moderni länsimainen rationaalisuus, suom. Tapani Hietaniemi. Tampere: Vastapaino.

West, Shearer (2004) Portraiture. New York: Oxford University Press.

Woodall, Joanna (1997) Portraiture, Facing the Subject. Manchester: Manchester University Press.



© National Portrait Gallery, London

Kuva 1.

Marc Quinn, Portrait of Sir John Edward Sulston

Tilaja: National Portrait Gallery

Tekniikka: Genominen näyte muotokuvan kohteen

DNA:sta agar-geelissä, kehystettynä ruostumattomaan
teräkseen



© Lauri Eriksson

Kuva 2.

Niilo Hyttinen, Matti Ahteen muotokuva, 1990

Tilaaaja: Eduskunta

Tekniikka: Öljyväri kankaalle



© Eduskunta, Lauri Eriksson



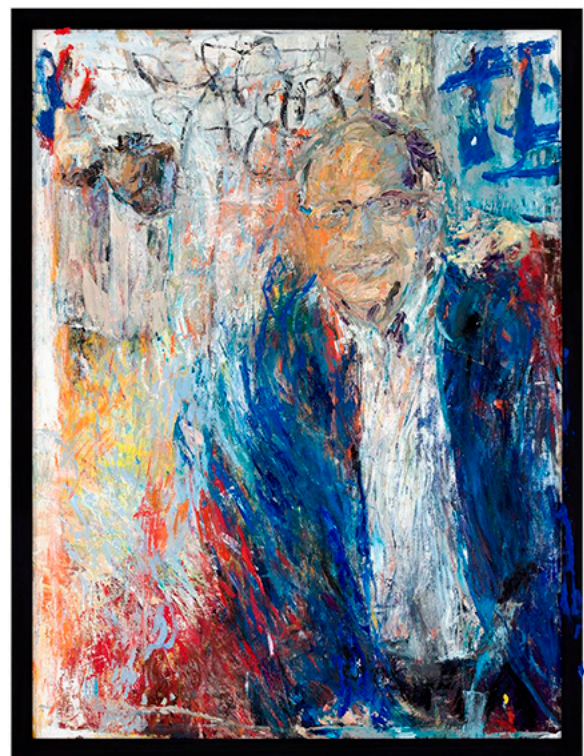
© Lauri Eriksson

Kuva 3.

Anna Retulainen, Erkki Liikasen muotokuva, 2018

Tilaaja: Suomen Pankki

Tekniikka: Öljyväri kankaalle



© Suomen Pankki, Jussi Tiainen



© Lauri Eriksson

Kuva 4.

Elina Merenmies, Pekka Korpisen muotokuva, 2010

Tilaaja: Helsingin kaupunki

Tekniikka: Tempera ja öljy kankaalle



© Helsingin kaupunki, Lauri Eriksson



© Lauri Eriksson

Kuva 5.

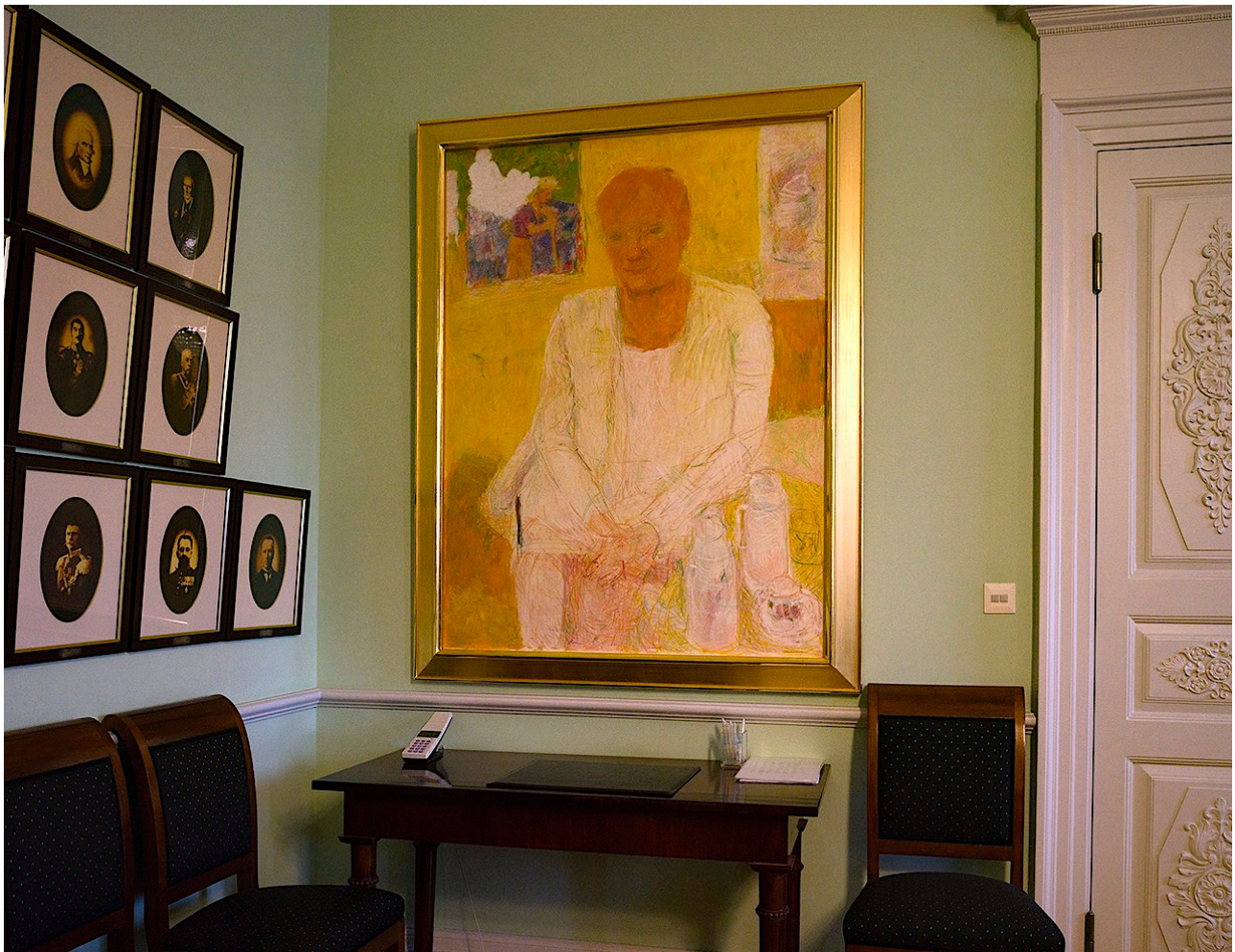
Pasi Tammi, Thomas Wilhelmssonin muotokuva, 2005

Tilaaaja: Helsingin yliopisto

Tekniikka: Öljyväri kankaalle



© Helsingin yliopisto, Timo Huvilinna



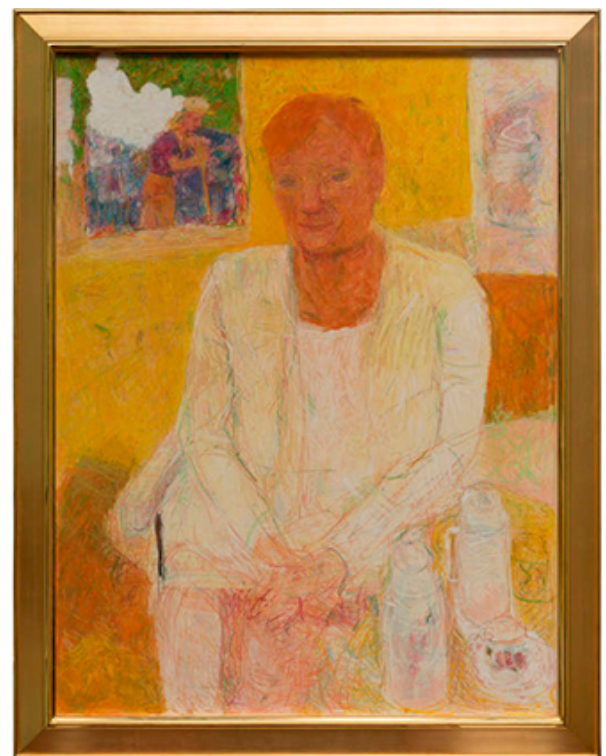
© Lauri Eriksson

Kuva 6.

Rafael Wardi, Tarja Halosen muotokuva, 2002

Tilaja: Valtioneuvoston kanslia

Tekniikka: Pastelli



© Valtioneuvoston kanslia, Markku Lempinen



© Lauri Eriksson

Kuva 7.

100 taiteilijaa, Sauli Niinistön muotokuva, 2018

Tilaaaja: Valtioneuvoston kanslia

Tekniikka: Sekatekniikka. Läpinäkyvälle pleksille liimatut alumiinin ja dipondin palat, joille taiteilijoiden itsenäiset osatyöt toteutettu.



© Valtioneuvoston kanslia, Vilhelm Sjöström



© Valtioneuvoston kanslia, Vilhelm Sjöström



© Päivi Koskinen

Kuva 8.

100 taiteilijaa, Sauli Niinistön muotokuva, 2018

Päivi Koskinen, yksi sadasta taiteilijasta

Turvapaikanhakija Sadiq Bahroozin kasvojen yksityiskohta
asetettuna presidentti Sauli Niinistön tilausmuotokuvaan



Kuva 9.

Konsistorinsali

Helsingin yliopiston päärakennus

© Helsingin yliopistomuseo, Timo Huvilinna

